4° Mus.th. 27

Vollſtändige

Orgelſchule

für

Anfänger und Geübtere,

herausgegeben

von

Juſtin Heinrich Knecht.

Erſte Abtheilung,

die

Anfangsgründe der Orgelſpielkunſt

enthaltend.

[1795-1798]

Leipzig,
in der Breitkopfiſchen Muſikhandlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Man hört der tiefen Orgel Ernſt in majeſtätiſchen Geſängen
Der Leyer zarten Laut verdrängen:
In Donnern ſchwingen ſich die ſchwellenden Noten empor,
Ein ew'ger Odem haucht die ſchwellenden Töne hervor.

Congrew.

Wenn itzt die Orgel tönt, vereint mit höhern Chören,
So neigen ſelbſt herab Unſterbliche das Ohr.
Und wenn die heil'ge Glut erhabne Lieder nähren,
So ſteiget unſre Seel' in ſchwellenden Noten empor,
Und Engel lehnen ſich vom Himmel zuzuhören.

Pope.

Vorrede.

In allem demjenigen, was zum ganzen Umfange der göttlichen Orgelſpielkunſt, meines Lieblingsſtudiums, gehöret, von meiner frühen Jugendzeit an bis in mein jetziges drei und vierzigſtes Lebensjahr ziemlich geübt und erfahren, glaub' ich mit gegenwärtiger **vollſtändigen Orgelſchule**, die ein wahres Bedürfnis für die Beförderung der dem Gottesdienſte geweiheten Orgelſpielkunſt zu ſeyn ſcheint, ohne Scheu unter dem muſikaliſchen Publikum auftreten, und mir in Rückſicht derſelben um ſo mehr eine geneigte Aufnahme verſprechen zu dürfen, als meine vorigen Arbeiten für die Orgel von den Verehrern des Orgelſpiels (ſo viel mir bekannt iſt) mit Beifall aufgenommen ſind.

Dieſe Orgelſchule enthält acht Abhandlungen, welche in eben ſo vielen Abtheilungen von einer Meſſe zur andern nach und nach herauskommen werden, um den angehenden und meiſtentheils unbemittelten Orgelſpielern die Anſchaffung dieſes großen und koſtbaren Werks dadurch zu erleichtern. Eine ſolche allmählige Herausgabe gehet hier um ſo füglicher an, da eine jede dieſer Abhandlungen ſchon für ſich gleichſam ein Ganzes ausmachet.

Damit aber die Liebhaber und Käufer im Voraus wiſſen mögen, was ſie, dem Begriffe einer vollſtändigen Orgelſchule gemäß, in den übrigen Abhandlungen und Abtheilungen noch zu erwarten haben, ſo will ich jetzt den Inhalt derſelben (mit Hinweglaſſung des aus der folgenden Seite erſichtlichen Inhalts dieſer erſten Abtheilung) zur kurzen Ueberſicht des Ganzen herſetzen.

Die **zweite Abtheilung** enthält eine **Abhandlung über die Kenntnis der vornehmſten Orgelregiſter** in Anſehung 1) ihrer Eintheilung 2) Benennung, 3) Bauart (Struktur), 4) tauſendfachen Miſchung, 5) verſchiedenen Behandlung und 6) zweckmäßigen Anwendung mit vielen untermiſchten praktiſchen Orgelſtücken über dieſe wichtige und für angehende Orgelſpieler auf dieſe Art bisher noch unbearbeitete Materie, nebſt einem Anhange von der klugen Diſpoſition der Regiſter in einer ſowohl kleinen, als größern Orgel.

Die **dritte Abtheilung** handelt **vom Choralſpiele auf der Orgel** in Hinſicht auf den proteſtantiſchen und katholiſchen Gottesdienſt, und zwar 1) Von der Orgelbegleitung des Choralgeſanges, 2) Von den Choralvorſpielen, 3) Zwiſchenſpielen, 4) Verſetten und 5) Reſponſorien, nebſt praktiſchen Beiſpielen über die vier- und mehrſtimmige Orgelbegleitung des Choralgeſanges und andere darin vorkommende Materien.

Die **vierte Abtheilung** faſſet die **Lehre des Generalbaſſes** und der nöthigſten Regeln deſſelben, mit hinlänglichen praktiſchen Beiſpielen verſehen, in ſich.

In der **fünften Abtheilung** wird ein **Unterricht in leichten und natürlichen Ausweichungen für Anfänger**, und in der **ſechſten** eine **Anweiſung zu ſchweren und künſtlichen Ausweichungen**, derer nach den neueſten Entdeckungen 528 weſentlich von einander unterſchiedene ſind, **für Geübtere** ertheilet.

Die **ſiebente Abtheilung** enthält eine **Anleitung zum eignen, freien Präludiren und Fantaſiren auf der Orgel** in ungebundener Spielart nebſt ſowohl leichten und mittelmäßig ſchweren, als ſchwereren praktiſchen Beiſpielen, und endlich die **achte Abtheilung** giebt eine **Anweiſung zum eigenen, freien contrapunktiſchen und fugirten Orgelſpiele** nebſt praktiſchen Beiſpielen, welche 1) contrapunktiſche Sätze und 2) ſowohl freie als bündige Fugen enthalten.

Da die Fähigkeiten der Anfänger zu ſehr verſchieden ſind, um eine beſtimmte Gränzlinie zwiſchen dem, was für Anfänger und Geübtere gehöret, ziehen zu können, ſo überläßt man es der Einſicht der Lehrer, ſich dasjenige, was der Faſſungskraft ihrer Zöglinge am gemäßeſten ſeyn ſollte, aus den Paragraphen und praktiſchen Exempeln dieſes Werkes ſelbſt auszuſuchen, dem es an Reichhaltigkeit des Stoffes nicht fehlet.

Auch Geübtere werden in dieſer Orgelſchule vieles finden, was ſie vorher nicht gewußt haben, worunter man ſchon in gegenwärtiger erſten Abtheilung die Materie ſowohl von der Applikatur der Füße, als vom ſchicklichen Gebrauche des Pedals, wie auch die von der wahren Natur und Behandlungsart der Orgel rechnen darf.

Und jezt noch ein Wort an die Recenſenten. — Frei vom verderblichen Eigendünkel der Unfehlbarkeit, werd' ich jeden gegründeten und belehrenden Tadel nicht nur mit Dank annehmen, ſondern auch bei Gelegenheit zu benutzen ſuchen; aber ein ſeichtes, oberflächliches, wegwerfendes und mit beleidigendem Spott angefülltes Urtheil, das entweder von ſtolzer Unwiſſenheit, oder vom nagendem Neide oder gar von dem irrigen Vorurtheile, als ob von Nazareth nichts gutes kommen könne, herrührt, ſoll von mir nicht ungezüchtigt bleiben. Zu dem Ende geb' ich einem ſolchen Momusſohne inzwiſchen den Rath, meine in der dritten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie befindliche Antikritik gegen eine ſolche ſeichte und herabſetzende Recenſion über beſagtes Werk wohlbedächtlich zu leſen, und alsdann zu thun, was ihn — gelüſtet.

Uebrigens verſichere ich diejenigen, welche meine Werke kennen, und nach ihrem wahren Werthe zu ſchätzen wiſſen, daß ich auch in Zukunft allen Fleis anwenden werde, um mich ihres Beifalls und ihrer Achtung immer würdiger zu machen.

Freie Reichsſtadt Biberach bei Ulm,
am 31ſten März, 1795.

Juſtin Heinrich Knecht,
Muſikdirektor und Organiſt an der Hauptkirche daſelbſt.

Inhalt
der erſten Abtheilung dieſer Orgelſchule.

	Seite.
Einleitung Von der Orgel überhaupt nebſt einer kurzen Geſchichte derſelben	3
Erſte Abhandlung über die Anfangsgründe der Orgelſpielkunſt.	
Erſter Abſchnitt. Von der Taſtatur des Manuals und Pedals	7
I. Abſatz. Von der Taſtatur des Manuals	ebend.
II. Abſatz. Von der Taſtatur des Pedals	10
Zweiter Abſchnitt. Von der Applikatur der Finger und Füße	11
I. Abſatz. Von der Applikatur der Finger	ebend.
II. Abſatz. Von der Applikatur der Füße	43
Dritter Abſchnitt. Von der wahren Natur und Behandlungsart der Orgel	53
Vierter Abſchnitt. Vom ſchicklichen Gebrauche des Pedals.	81

Vollſtändige

Orgelſchule.

Erſte Abtheilung.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vollſtändige Orgelſchule.

Einleitung.

Von der Orgel überhaupt.

§. 1.

Das vollkommenſte, vollſtimmigſte und prächtigſte unter allen muſikaliſchen Inſtrumenten iſt unſtrittig — die Orgel. Wie künſtlich und bewunderungswürdig iſt nicht ihr Mechanismus! Wie majeſtätiſch, geiſterhebend, und mannigfaltiglautend ihr Ton!

Kurze Schilderung der Orgel.

In ihr vereinigen ſich beinahe alle Arten von Stimmen. Wenn man eine Stimme nach der andern einzeln hören läßt, ſo glaubet man bald eine ſanfte Flöte, bald ein Brauſen der Waſſerwogen, jezt eine Weidenpfeiſe, jezt eine Trompete, bald eine Menſchenſtimme, bald eine Poſaune, jezt eine Hoboe, jezt einen Fagott, bald eine Queerflöte, bald Vogelgeſang, jezt das Rollen des Donners, jezt dieſes oder jenes liebliche oder rauſchende Inſtrument zu vernehmen.

Vermiſchet man einige dieſer Stimmen auf eine geſchickte Art miteinander; ſo ſtellen ſich die mannichfaltigſten Modificationen des Tones dem Ohre dar. Alle Stimmen aber zuſammengenommen, verurſachen die ſtärkſte, prächtigſte Volltönigkeit, welche ſich nur im Tonreiche denken und hören läßt. Und dieß große, künſtlich zuſammengeſezte Werk wird von einem einzigen Manne regiert, der die ſtärkſte, vollſtändigſte Muſik mit ſeinen Händen und Füßen ohne Hülfe eines begleitenden Orcheſters auf ihr hervorbringen kann.

Freilich erfodert das wahre, kunſtreiche Orgelſpiel einen Mann, der eine gründliche Kenntnis der Orgel in Anſehung ihrer Natur, Behandlungsart und der Regiſtermiſchung mit einer großen Fertigkeit in den Fingern und Füßen, einer tiefen Einſicht in die Harmonie und einer fruchtbaren, feurigen Einbildungskraft verbinden muß, wie ehemals ein Händel, Sebaſtian Bach, ein Walther*) und Eberlen**) war***), und wie heutiges Tages ein Vogler iſt.

Erforderniſſe zu einem Meiſter auf der Orgel.

*) Vor 30 Jahren Organiſt an der Münſterkirche zu Ulm, aus Weimar gebürtig.

**) Vor einem halben Jahrhundert Organiſt zu Salzburg.

***) Unter den großen, ausländiſchen Organiſten älterer Zeit verdienet auch ein Frescobaldi, welcher in der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts blühete, und zu St. Peter in Rom Organiſt war, und ein Couperin, königlicher fanzöſiſcher Organiſt, welcher ſich in der zweiten und dritten Dekade dieſes Sekulums berühmt machte, genennet zu werden.

Wodurch man es in der Orgelſpielkunſt weit bringen könne.

Aber dadurch laſſe ſich niemand, welcher Luſt und Beruf in ſich fühlet, von der Erlernung des Orgelſpiels abſchröcken: denn, durch Hülfe eines gründlichen Unterrichts und durch einen unverdroſſenen Fleis, kann es ein jeder, der auch nur mit mittelmäßigen Talenten ausgerüſtet iſt, in der Orgelſpielkunſt zu einem ziemlichen Grad von Geſchicklichkeit bringen.

§. 2.

Kurze Geſchichte der Orgel.

Es wird ohne Zweifel einem jeden, der dieſe göttliche Kunſt entweder erlernen will, oder vielleicht manchem, der ſie ſchon wirklich ausübet, angenehm ſeyn, hier eine kurze Geſchichte der Orgel zu leſen.

Herleitung und Erklärung des Worts Orgel.

Die Benennung **Orgel** kömmt vom griechiſchen Worte *ὀργανον* (organum) her, womit man überhaupt ein jedes Tonwerkzeug oder Inſtrument in der Muſik, insbeſondere aber ein ſolches künſtlich zuſammengefügtes, vielſtimmiges Pfeifenwerk bezeichnet, welches von Blasbälgen belebet, und daher im lateiniſchen wegen deutlicherer Unterſcheidung von andern Inſtrumenten Organum pneumaticum genennet wird.

Erſte Idee zu einer Orgel.

Niemand wird beſtreiten wollen, daß der erſte, unbekannte Erfinder der Orgel die Idee dazu von den doppel- und mehrſtimmigen Pfeifen, welche ſchon in den älteſten Zeiten üblich waren, und von mehrern Muſikern, theils zugleich, theils abwechslungsweiſe geblaſen wurden, aufgefaſſet habe. Er kann nun darauf, wie mehrere aneinander geordnete Pfeifen von verſchiedener Größe und Stimmung, vermittelſt einer zweckmäßigen Mechanik, nicht nur durch geſchickt angebrachte Blasbälge angeblaſen, ſondern auch für die Finger eines einzigen Muſikers ſpielbar gemacht werden könnten. Gleichwie aber alle Erfindungen einen unvollkommenen Anfang genommen haben, ſo läßt ſich dieſes auch von der erſten Orgel vermuthen.

Von einem orgelähnlichen Inſtrument bei den alten Hebräern.

Bei keinem Volke des Alterthums findet man irgend eine Spur eines orgelähnlichen Inſtruments, als bei den Hebräern, welche vornehmlich zu den Zeiten **Davids** und **Salomons** unter vielen andern, jezt meiſt unbekannten, muſikaliſchen Inſtrumenten auch ein gewiſſes Inſtrument, **Huggab***) genannt, hatten, welches aus mehrern nach einer gewiſſen Ordnung zuſammen gefügten Pfeifen von verſchiedener Größe und Stimmung mag beſtanden haben, und welches in der Abſicht gebraucht wurde, um die Abſingung der Pſalmen mit einer angenehmen Harmonie, die nach einer beſtimmten Vorſchrift auf demſelben hervorgebracht wurde, zu begleiten, wiewohl dieſes Inſtrument mit einer eigentlichen Orgel nur von weitem in eine Vergleichung geſezt werden darf.

Archimed, der Erfinder einer hydrauliſchen Orgel.

Der berühmte **Archimed**, welcher 200 Jahre vor Chriſti Geburt lebte, wird für den Erfinder einer Orgel gehalten, deren Windbälge durch Waſſerkünſte getrieben wurden, und welche die Griechen deswegen *ὀργανον ὑδραυλικον* (eine durch Waſſerkunſt in Bewegung gebrachte Orgel) nannten. Die Exiſtenz dieſer Art von Orgeln, welche der unſrigen ſchon näher kömmt, daurete bis in das ſechſte Seculum fort.

Erſt von dieſem Jahrhundert an darf man den Zeitpunkt veſtſetzen, wo diejenigen Orgeln (organa pneumatica) aufkamen, welche in Anſehung ihrer weſentlichen innern und äußern Einrichtung den unſrigen ziemlich ähnlich geweſen ſeyn müſſen. Der Umfang ihrer Töne aber erſtreckte ſich nicht leicht über zwei Oktaven. Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß dieſe muſikaliſch-mechaniſche Kunſt, die im Orient zuerſt blühete, im ſiebenten und achten Jahrhunderte immer größere Fortſchritte werde gemacht haben.

Um die Mitte des achten Seculums fieng dieſelbe an, allmählig auch im Occident bekannt zu werden.

Im neunten Jahrhunderte ſtieg unter **Karl dem Großen**, der ſich um die Beförderung der Künſte und Wiſſenſchaften viele Mühe gab, die Orgelbaukunſt bald höher. Im Jahre der chriſtlichen Zeitrechnung 826 verfertigte ein venetianiſcher Prieſter, Namens **Georg**, in **Aachen** eine nach Maasgabe damaliger Zeit vortreffliche und bewunderungswürdige Orgel. Von dieſer Zeit an breitete ſich dieſe herrliche Kunſt in Deutſchland immer weiter aus.

Im zehnten Jahrhunderte gab es in Italien Orgelmacher, die ſich durch ihre Geſchicklichkeit beſonders auszeichneten.

In

*) Die 70 Dollmetſcher überſezten dieſes Wort meiſtens durch ὀργανον, und der heil. Hieronymus gab es im Lateiniſchen mit organum.

In der Mitte des elften Seculums erhielt die Orgelbaukunſt vornehmlich in den Klöſtern eine merkliche Verbeſſerung.

Vom zwölften Jahrhunderte an bis in das funfzehnte Seculum gedieh dieſe Kunſt in Deutſchland ſo ſehr, daß nicht nur die Zahl der Orgeln und Regiſter immer mehr zunahm, der Umfang der Töne ſich auf drei Oktaven und drüber ausdehnte, vermuthlich um dem natürlichen Umfange der vier Singeſtimmen näher zu kommen, ſondern daß auch noch dazu das Pedal von einem Deutſchen, Namens Bernhard, im funfzehnten Jahrhunderte erfunden wurde*).

Im ſechszehnten Jahrhunderte bauete man ſchon größere Orgeln, welche zwei Manuale von 4 Oktaven und eine künſtlichere Mechanik hatten, wie auch mit ſehr vielen Regiſtern verſehen waren.

Und ſo ſtieg vom ſiebenzehnten Jahrhunderte an bis auf unſere Zeiten die Orgelbaukunſt zuſehends auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit, daß man jezt Orgelwerke von coloſſaliſcher Größe und von dem bewunderungswürdigſten Mechanismus, welche nicht blos aus zwei, ſondern ſogar aus drei bis vier Manualen mit einem Umfange der Töne von 4½ bis 5 Oktaven, aus 50, 60, 70 bis gegen 80 Regiſtern und aus Pfeifen von 1 bis 32 Fußton beſtehend, nicht genug anſtaunen kann.

§. 3.

Anführung einiger großen Orgelwerke.

Die Anführung einiger ſolchen großen und berühmten Orgeln wird hier nicht am unrechten Orte ſtehen.

Unter die größten Orgelwerke in Europa rechnet man die Orgel zu Harlem in Holland, welche 200000 Reichsthaler koſtete, die zu Amſterdam in der neuen Kirche, welche über 100000 Reichsthaler zu ſtehen kam, ſodann die Hauptorgel in Hamburg, welche Mattheſon in ſeinem Teſtamente ſtiftete. Ferner gehören unter die vortrefflichſten Werke dieſer Kunſt die Orgel in der katholiſchen Kirche zu Dresden von Silbermann, die zu Halle in Sachſen, die zu Merane vom Friderici, die Orgel in der Domkirche zu Merſeburg, die zu St. Magdalena in Breslau, die zu St. Nicolaus in Brieg, und die Orgel zu Halberſtadt in der hohen Stiftskirche, welche in der Mitte drei Manuale, und auf beiden Seiten noch zwei andere hat.

Allen dieſen angeführten Orgelwerken werden mehrere Orgeln in Schwaben an Größe und Vortrefflichkeit wenig nachſtehen, als zum Beiſpiele die Orgel in dem Stift Weingarten von Gabler, in Ottobeuren und Münchroth, beide von Holzheu, die Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg von dem berühmten Stein und andere mehr.

Für die größten Orgeln in der Schweiz hält man die Orgel zu St. Gallen und Marieneinſiedel. Unter andern verdienet auch die Orgel zu Innsbruck, in Tyrol von Silbermann, und die ungemein große Orgel in der Kirche zu S. Maria Maggiore zu Trient, wie nicht minder die zu Mayland angezogen zu werden.

Merkwürdig iſt die neueſte Erfindung einer ziemlich großen, transportablen Orgel von dem berühmten Vogler, Orcheſtrion genannt, welche er nach ſeiner Anordnung durch die größten Orgelbauer Europens verfertigen ließ. Sie zeuget von der ausgedachteſten Mechanik, beſtehet aus vier Manualen von fünf Oktavabtheilungen, aus 39 Pedaltaſten, aus vier und zwanzig der auserleſenſten Regiſter, kann zerleget, weiter geführt, und an einem andern Orte (etwa in einem Saale) wieder aufgeſtellet werden.

§. 4.

Die Orgeln, deren Gebrauch hauptſächlich immer bei gottesdienſtlichen Verrichtungen in den Kirchen Statt fand, wurden anfänglich, nachdem ſie im neunten Jahrhunderte im Occidente zu einigem Grade der Brauch-

*) Der Verfaſſer dieſes Werks erinnert ſich von ſeinen Jünglingsjahren her noch wohl, auf einer ſolchen vom funfzehnten Jahrhunderte ſich herſchreibenden und mit einem Pedal verſehenen Orgel, deren Manual ſich vom großen A bis in das zweigeſtrichene a erſtreckte, oftmals geſpielt zu haben.

Brauchbarkeit geſtiegen waren, in großen Kirchen und Domſtiftern, in Klöſtern aber ſpäter, etwa nach der Mitte des elften Seculums, allmählig eingeführt. Erſt im funfzehnten Jahrhunderte war die Einführung derſelben ſchon ſo gemein, daß in mancher Kirche ſogar mehr, als eine Orgel ſtund, wie es heutiges Tages nicht leicht eine Hauptkirche, beſonders bei den Katholiken, giebt, worin nicht zwei Orgeln, eine große und kleinere, zu ſehen wären.

Bei und nach der Kirchenreformation wurde auch in den proteſtantiſchen Kirchen, (die kalviniſche beſonders in der Schweiz meiſtens ausgenommen) der Gebrauch der Orgeln beibehalten.

Ihre unläugbare Brauchbarkeit zur Begleitung ſowohl des Choralgeſangs als der Kirchenmuſik, ihre majeſtätiſche, die Herzen der Zuhörer zur Andacht anflammende Volltönigkeit, wie auch die Zierde, welche ein prachtvolles Orgelwerk einem Tempel giebt, mag ohne Zweifel Urſache an ihrer allgemeinen Einführung und Beibehaltung, ſowohl in der proteſtantiſchen und katholiſchen Kirche ſeyn.

Außerdem trift man auch in den meiſten lateiniſchen Schulen, und in vielen Privathäuſern kleine Orgeln an, welche theils zur beſondern Gottesverehrung, theils zur Privatübung im Orgelſpiele gebraucht werden.

Am Schluſſe dieſer Einleitung merken wir an, daß dasjenige, was ein Organiſt vom Innern eines Orgelwerks, um es mit Einſicht zu regieren, verſtehen muß, im Verfolge dieſer Orgelſchule ſelbſt am gehörigen Orte gelehret werden ſoll.

Erſte

Erſte Abhandlung

über die

Anfangsgründe der Orgelſpielkunſt.

Vorerinnerung.

Bei einem, welcher die Orgelſpielkunſt erlernen will, wird nicht nur die Kenntnis der Schlüſſel, Noten, Pauſen, Taktarten und anderer ſolcher Dinge mehr, kurz, die Kenntnis der Anfangsgründe der Muſik überhaupt, welche er vielleicht bei vorhergegangener Erlernung der Singekunſt oder irgend eines muſikaliſchen Inſtruments ſchon begriffen hat, ſondern vornehmlich auch eine gute natürliche Anlage zu dieſer göttlichen Kunſt vorausgeſetzt, welche durch einen vieljährigen Fleis immer mehr ausgebildet werden muß, weil die Orgel, nach allen Seiten betrachtet, unter allen muſikaliſchen Inſtrumenten, ſelbſt das Klavier davon nicht ausgenommen, das ſchwerſte iſt. Was bei einem Anfänger der Orgelſpielkunſt vorausgeſetzt werde.

Da man an ſolchen Büchern, welche die Anfangsgründe der Tonkunſt enthalten, keinen Mangel hat: ſo würde die Bogenzahl dieſes ohnehin weitläuftigen Werks durch einen hier wiederholten Vortrag derſelben nur unnöthigerweiſe vermehrt. Wir gehen demnach ohne weitere Umſtände zum Hauptunterricht ſelbſt über.

Erſter Abſchnitt.

Von der Taſtatur des Manuals und Pedals.

I. Abſatz. Von der Taſtatur des Manuals.

§. 1.

Die Kenntnis der Taſten ſowohl des Manuals als des Pedals iſt einem angehenden Orgelſpieler zuerſt nöthig: denn man trift noch immer hie und da Orgeln aus dem älteren, mittlern und neuern Zeitalter an, deren verſchiedene Taſtaturen man ſich bekannt machen muß, wenn man ohne Anſtoß auf denſelben fortkommen will. Von der Nothwendigkeit der Kenntnis verſchiedener Taſtaturen.

Erklärung für Anfänger.

Taſten*) oder Claves ſind diejenigen aus Holz oder Bein verfertigte, ſchmale und länglichte Stücke eines Orgelmanuals, welche man mit den Fingern berührt und niederdrückt, um einen Ton hervorzubringen. Man theilet ſie in Manual- und Pedaltaſten ein: die leztern werden mit den Füßen, die erſtern, wie ſchon erwähnt, mit den Fingern niedergedrückt. Dieſe Taſten theilet man wieder in **untere** und **obere**, die man auch **niedrige** und **erhabene** Taſten nennet, ein. Eine neben einander liegende Reihe ſolcher Taſten, die man mit den Fingern berühret, heißet die **Taſtatur des Manuals** (Grifftafel) oder das **Klavier****); diejenigen nach einander folgende hölzerne Taſten aber, welche mit den Füßen niedergetreten werden, nennet man die **Taſtatur des Pedals**, oder das **Fußklavier**. Was die Taſtatur des Manuals und Pedals ſey.

B 2 §. 2.

*) Vom italiäniſchen Worte taſto, welches auf deutſch etwas bedeutet, das man berührt oder betaſtet.
**) Man ſagt öfters auch anſtatt deſſen Klaviatur.

§. 2.

Vom verſchiedenen Umfange der Manualtaſtaturen.

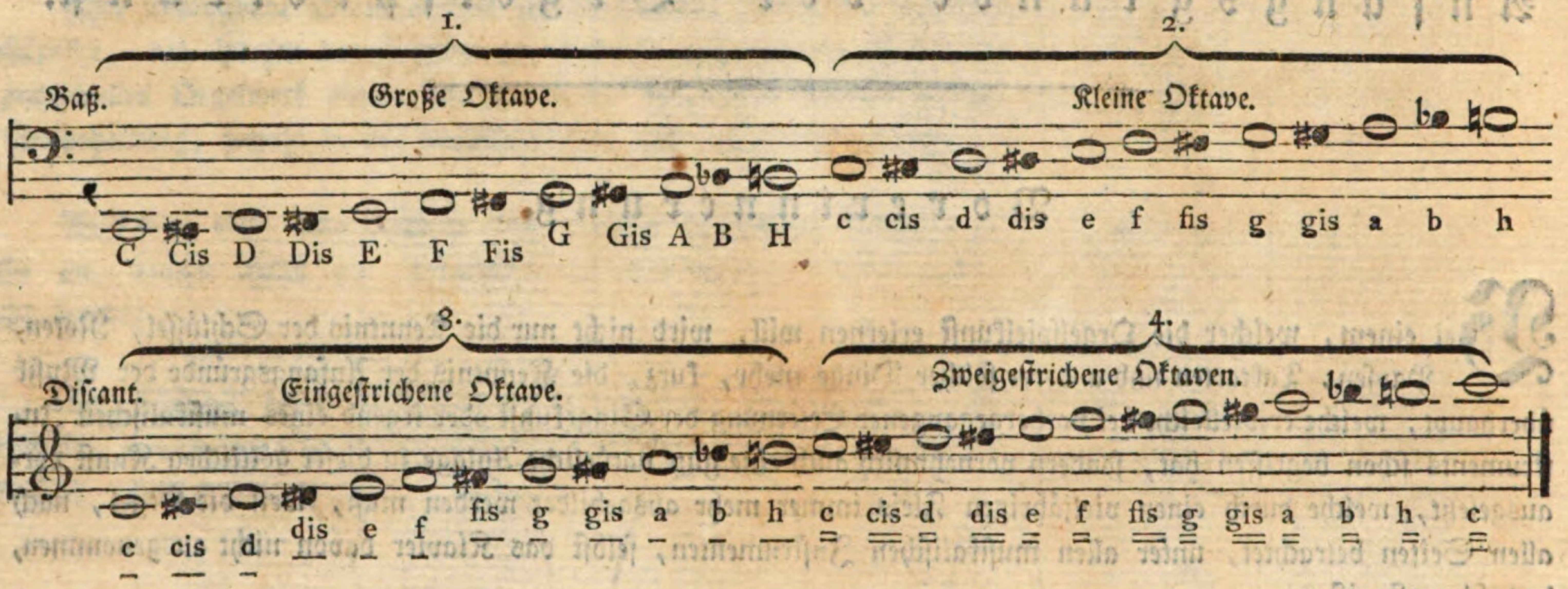
Die Taſtatur des Manuals war bei åltern Orgeln in Anſehung des Umfangs ihrer Töne nur auf drei, höchſtens dritthalb Oktaven eingeſchränkt; die Klaviatur der Orgeln aus dem mittlern Zeitalter erſtrecket ſich ſchon auf vier volle Oktaven; das Manual der nach der neuern Art gebauten Orgeln aber dehnet ſich auf fünfthalb bis fünf Oktaven aus.

§. 3.

Welche Manualtaſtatur die gemeinſte ſey.

Da die Orgeln von vier Oktavabtheilungen die gemeinſten ſind: ſo ſetzen wir zuerſt ein Schema (eine Vorſtellung) eines ſolchen Manuals von denſelben hieher:

Schema einer gewöhnlichen Taſtatur.



Erklårung für Anfånger.

Von den 4 Oktavabtheilungen eines gewöhnlichen Orgelmanuals.

Vorſtehendes Schema eines gewöhnlichen Orgelmanuals beſtehet, wie man ſiehet, aus vier Oktavabtheilungen, welche durch die Zahlen 1, 2, 3 und 4 angezeigt ſind. Eine Oktavabtheilung iſt eine Folge von zwölf nächſt auf einanderkommenden halben Tönen, wie z. B. von einem c bis zum nächſten c. Diejenige Noten, welche hier weiße Köpfe haben, bezeichnen die Untertaſten; die mit ſchwarzen Köpfen verſehene hingegen bedeuten die Obertaſten des Manuals. Die erſte Oktavabtheilung, welche bei dem tiefen C anfångt, und bis in das nächſte c hinaufläuft, nennet man die große Oktave, und deutet ihre Töne durch große Buchſtaben an. Die zweite Oktavabtheilung heißet die kleine (oder ungeſtrichene) Oktave, deren Töne mit kleinen Buchſtaben bezeichnet werden. Hier höret der Baß auf, welchen man mit der linken Hand ſpielet, und mit der dritten Oktavabtheilung fångt der Diſcant an, welcher mit der rechten Hand geſpielet wird. Dieſe dritte Abtheilung nennet man die eingeſtrichene Oktave, und die Buchſtaben ihrer Töne bekommen entweder unten oder oben einen Strich. Hierauf folget die vierte Oktavabtheilung, welche die zweigeſtrichene Oktave heißet, indem man den Buchſtaben ihrer Töne zwei Striche giebt. Das letzte c erhålt aber drei Striche, weil bei demſelben die dreigeſtrichene Oktave ihren Anfang nimmt. Dieſe Eintheilung und Benennung iſt aus der Urſache höchſtnothwendig, damit man jeden Buchſtaben eines Tons, welcher in dieſem Schema mehrmals vorkömmt, von einem andern gleiches Namens unterſcheiden kann. Es ſind z. B. darin vier c begriffen. Wenn man nun ſchlechtweg ſagt: „das c“, ſo weis man nicht, was für ein c damit gemeinet iſt; ſagt man aber: „das große C,“ ſo kann man es vom kleinen, ein- zwei- und dreigeſtrichenen c gar leicht unterſcheiden.

§. 4.

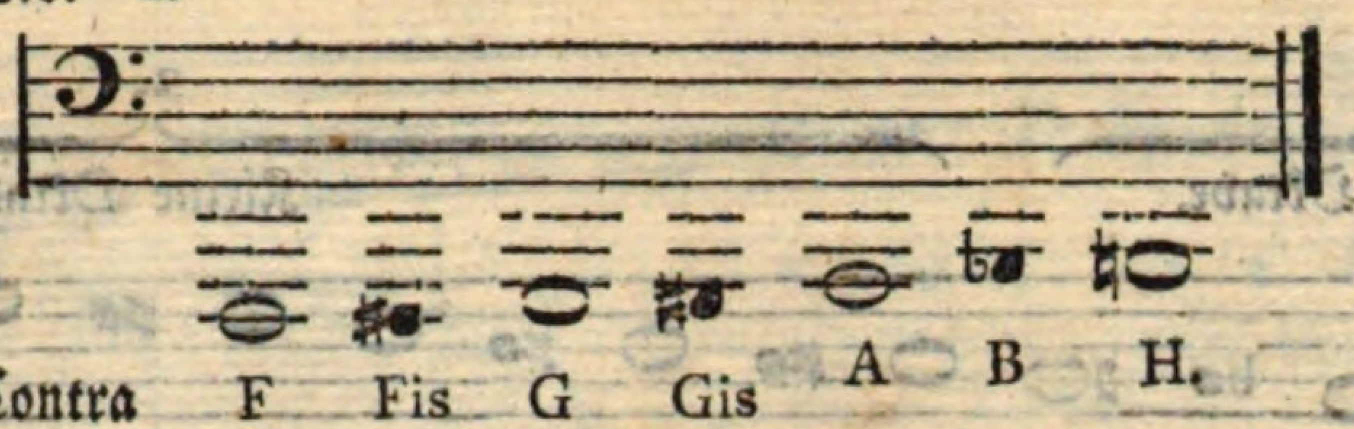
Von der Manualtaſtatur neuerer Orgeln.

Die Taſtatur des Manuals bei vielen neuern Orgeln reichet im Diſcante bis in das dreigeſtrichene f hinauf, und enthålt alſo, vom großen C an gerechnet, fünfthalb Oktaven; bei ſehr wenigen der neueſten Orgeln aber gehet das Manual im Baſſe bis zum Contra F herab. Eine ſolche Orgel, deren Manual vom Contra F anfångt, und ſich bis in das dreigeſtrichene f erſtrecket, enthålt demnach eine Taſtatur von fünf vollen Oktaven.

Hier

Hier folgt ein Schema der Contratöne im Baſſe:

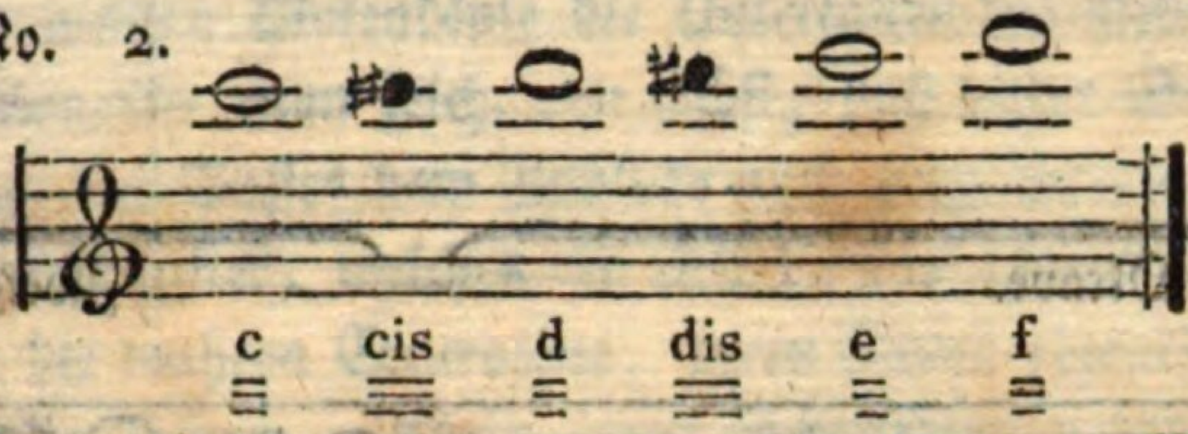
No. 1.



Schema der Contratöne.

und hier eines, welches die dreigeſtrichene Oktave des Discants zur Hälfte darſtellt:

No. 2.

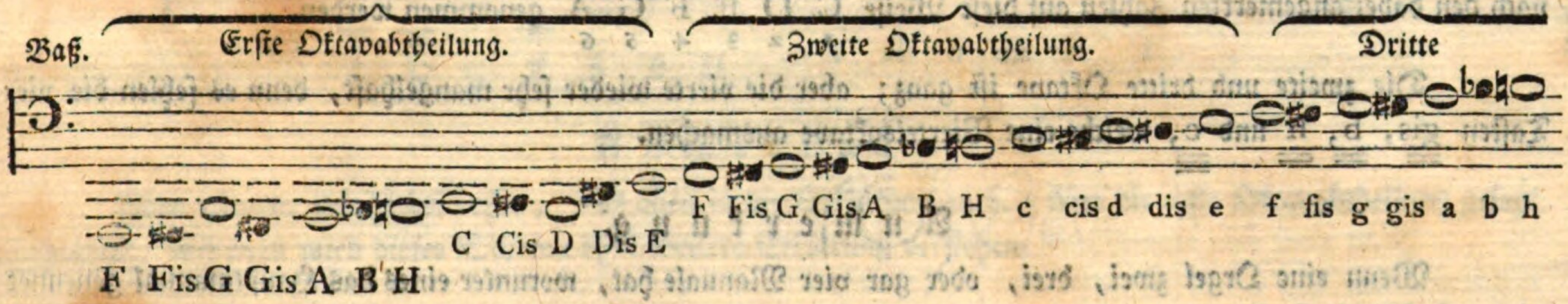


Schema der höchſten Töne des Discants.

Kurze Erklärung für Anfänger.

Diejenigen Töne, welche im Baſſe unter das groſze C herabreichen, wie man oben bei No. 1 ſehen kann, heiſſen Contratöne, und machen einen halben Ton mehr als eine halbe Oktave aus; diejenigen aber, welche bei No. 2 im Discante vom c bis in das höchſte f gehen, gehören zur erſten Hälfte der dreigeſtrichenen Oktave.

Wenn man nun das Schema der höchſten Töne des Discants dem oben bei §. 3 vorkommenden Schema hinten anfüget, ſo kömmt eine Taſtatur von fünfthalb Oktaven heraus; ſtößet man aber noch das Schema der Contratöne vorne an ebendaſſelbe bei §. 3 befindliche Schema: ſo entſtehet alsdenn eine Taſtatur von fünf vollen Oktaven, wie hier zu ſehen iſt.



Schema einer Manualtaſtatur von 5 vollen Oktaven.

Anmerkung für Geübtere.

Würden die Contratöne (bei No. 1) vollends bis in das Contra C herabreichen, wie denn wirklich die meiſte Pedalregiſter eine ſolche tiefe Stimmung haben; ſo könnte man dieſes die Contraoktav heißen.

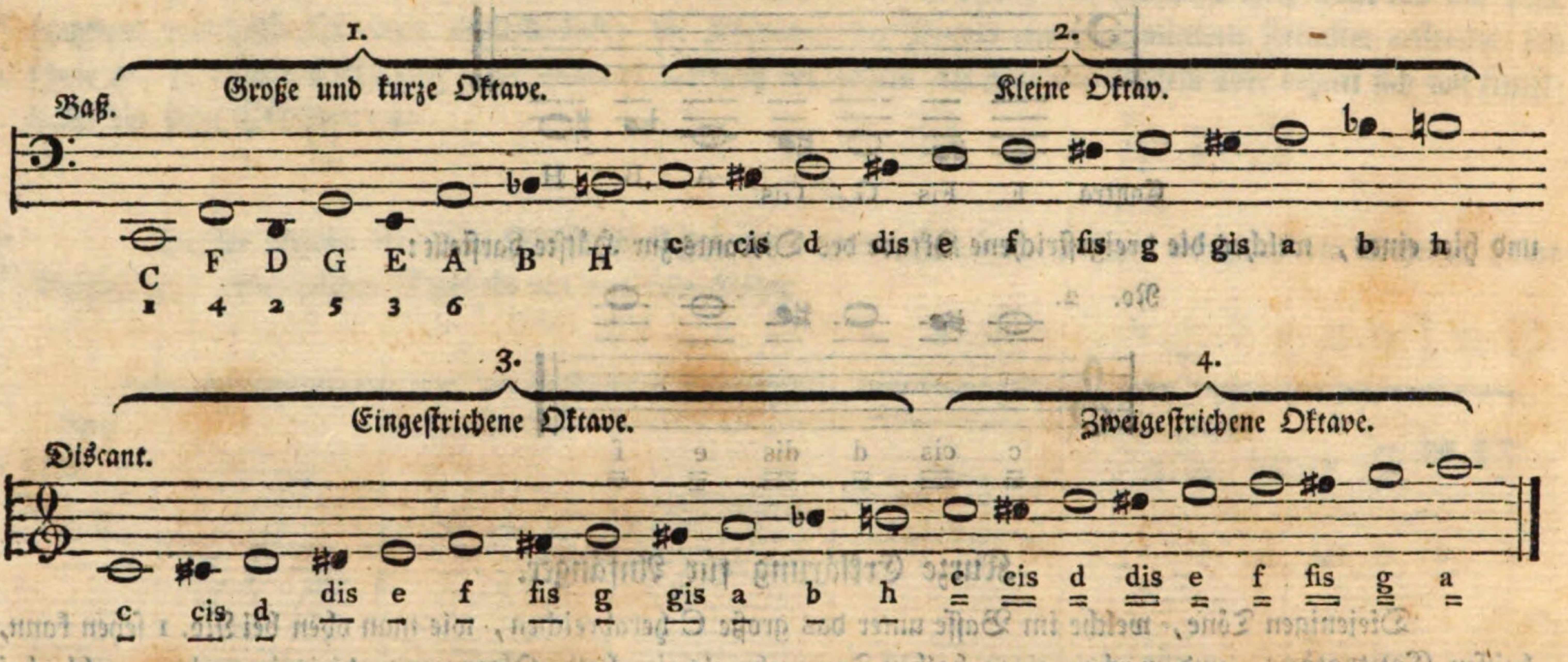
§. 5.

Es wird nicht überflüßig ſeyn, wenn hier auch von der eingeſchränkten und mangelhaften Taſtatur älterer Orgeln Erwähnung geſchiehet, weil manchmal der Fall ſich ereignen kann, daß ein junger Organiſt auf einer ſolchen Orgel, die man hie und da noch antrift, ſpielen muß. Der Taſtatur einer älteren Orgel mangeln vornehmlich in der erſten Oktave des Baſſes etliche halbe Töne. Eine ſolche Oktave heißet man gewöhnlicherweiſe die kurze Oktave.

Von der Manualtaſtatur älterer Orgeln.

Nicht ſelten fehlen bei Orgeln aus dem Alterthum auch einige Taſten in der Höhe des Discants. Von einer ſolchen eingeſchränkten Taſtatur des Manuals folget hier ein Schema:

Schema einer alten Manualtaſtatur.



Kurze Erklärung des vorſtehenden Schema.

Man muß hier beſonders nicht vergeſſen, daß unter den weiſſen Notenköpfen die Untertaſten, und unter den ſchwarzen die Obertaſten vorgeſtellt ſind. In der erſten Oktave dieſer Taſtatur fehlet das große Cis, Dis, Fis und Gis. Das große D befindet ſich auf derjenigen Obertaſte, wo nach der neuern Taſtatur das große Fis iſt, und das große E auf derjenigen Obertaſte, wo ſonſt das große Gis ſeine Stelle einnimmt. Wenn man nun die Töne dieſer kurzen Oktave nach der Ordnung, wie ſie aufeinander folgen ſollen, ſpielen will: ſo müſſen ſie nach den dabei angemerkten Zahlen auf dieſe Weiſe C D E F G A genommen werden.
1 2 3 4 5 6

Die zweite und dritte Oktave iſt ganz; aber die vierte wieder ſehr mangelhaft, denn es fehlen die vier Taſten gis, b, h und c, welche eine Viertelsoktave ausmachen.

Anmerkung.

Wenn eine Orgel zwei, drei, oder gar vier Manuale hat, worunter eines das Hauptmanual genennet wird: ſo iſt die Taſtatur des einen, wie des andern Manuals immer von gleichen Oktavabtheilungen, es mag eine alte oder neue Orgel ſeyn.

II. Abſatz. Von der Taſtatur des Pedals.

§. 6.

Von der Beſchaffenheit der Pedaltaſtatur.

Die Taſtatur des Pedals iſt ſtets nach der Taſtatur des Manual-Baſſes eingerichtet. Wenn die erſte Oktave des Manuals ganz iſt, ſo iſt ſie auch im Pedal ganz; hat ſie aber die kurze Oktave, ſo trifft dieſes auch bei dem Pedal ein.

Anmerkung.

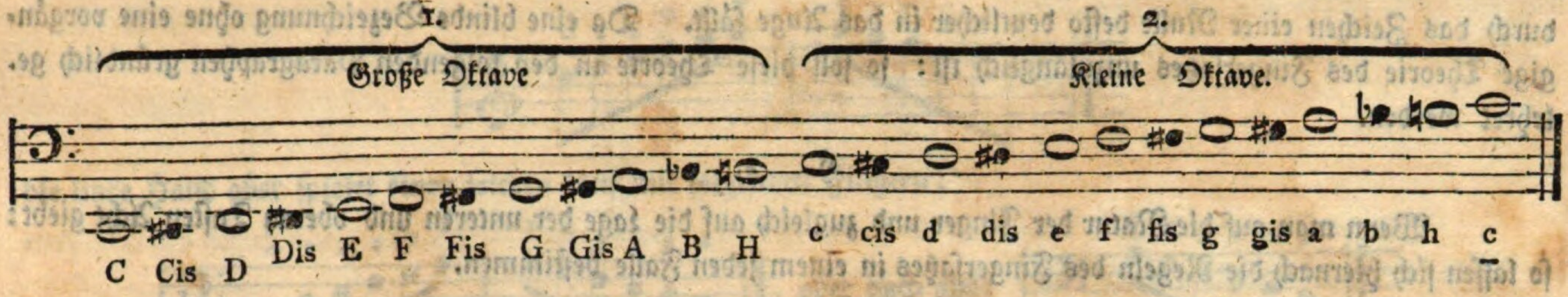
Was das Pedal ſey, und wozu es diene.

Das Pedal (auf deutſch: Fußklavier, weil es mit den Füßen geſpielt wird) enthält die tiefſten Grundtöne, und dienet erſtlich zur Verſtärkung ſowohl des Manualbaſſes, als des ganzen Orgelſpiels, und zweitens dazu, daß ein Orgelſpieler mit ſeinen zwei Händen, indeß ſeine zwei Füße die Baßtöne treten, deſto ungehinderter auf dem Manual ein künſtlich verwickeltes Spiel hervorbringen könne. Es giebt keine große und mittlere Orgel, welche nicht mit einem Pedal verſehen wäre; nur kleinere Orgeln haben ſelten ein Pedal, welches oft noch dazu an das Manual gehängt iſt.

§. 7.

Von einer vollſtändigen Pedaltaſtatur.

Die Taſtatur des Pedals von zwei Oktavabtheilungen, wozu hier unten ein Schema ſtehet, iſt zwar nicht die gemeinſte, aber doch die vollſtändigſte, woraus ſich die andere unvollſtändigere Taſtaturen leicht erklären und verſtehen laſſen.



Schema einer vollſtändigen Pedaltaſtatur.

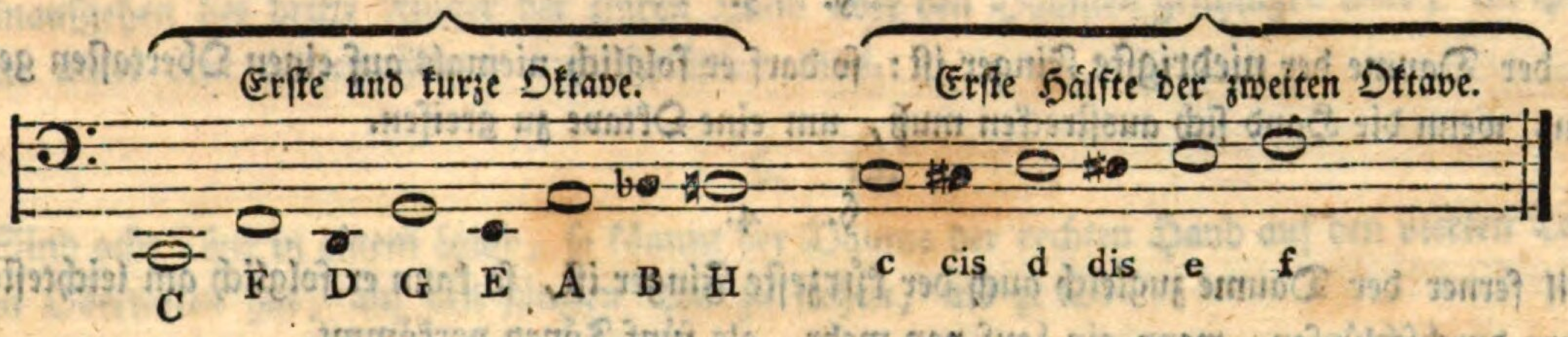
Erklärung.

Auch hier zeigen die weiſſen Notenköpfe die Untertaſten des Pedals, die ſchwarzen Köpfe hingegen die Obertaſten an. Uebrigens bemerket man leicht von ſelbſt, daß dieſes Schema mit jenem oben bei §. 3 befindlichen in Anſehung der Taſtatur des Baſſes dem Anblicke nach ganz überein kömmt. Spielet man aber daſſelbe mit einem ſechszehnfüßigen Pedalregiſter, welches um eine Oktave tiefer, als ein gewöhnliches achtfüßiges Regiſter, gehet: ſo höret man die wahren Contratöne, deren Noten eigentlich auch auf dem Notenſyſtem durchaus um acht Klangſtufen tiefer ſtehen ſollten. Allein, weil ſolche Noten wegen der vielen Striche minder leßbar wären; ſo behält man lieber die Noten der großen Oktave bei.

§. 8.

Von einer gewöhnlichen Pedaltaſtatur.

Die Pedaltaſtatur in den meiſten Orgeln mittlerer und neuerer Zeit reichet gemeiniglich bis in das kleine f, oder höchſtens in das kleine g, bei einigen Orgeln in das kleine a, und bei wenigen in das eingeſtrichene c̄. Es giebt aber auch noch Orgelpedale mit der **kurzen Oktave**, wie hier folgendes Schema darſtellet.



Schema einer Pedaltaſtatur mit der kurzen Oktave.

Anmerkung.

Man erinnere ſich hiebei deſſen, was oben in der Erklärung zu §. 5 über die erſte Oktavabtheilung geſagt worden iſt, und man wird dieſes Schema ohne weitere Erklärung verſtehen.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Applikatur der Finger und Füße.

I. Abſatz. Von der Applikatur der Finger.

§. 1.

Was die Applicatur der Finger ſey.

Die Applikatur der Finger, (Anſetzung der Finger oder der Fingerſatz) iſt die Art, wie man die Finger geſchickt und zweckmäßig gebrauchen muß, um ein Tonſtück, es mag aus einfachen oder doppelten Läufen, aus drei- oder mehrgriffigen Akkorden beſtehen, auf der Orgel ohne Anſtoß wegſpielen zu können.

Anmerkung.

Von zweierlei Arten der Fingerbezeichnung.

Um Anfängern den Fingerſatz beizubringen, bedienet man ſich etlicher Ziffern, welche über die Noten geſetzt werden, um damit die Finger zu bezeichnen, welche man in dieſem oder jenem Falle nehmen ſoll. Es giebt zweierlei Arten der Bezeichnung. Nach der erſten Art deutet man den Daumen durch 1, den Zeigefinger durch 2, den Mittelfinger durch 3, den Goldfinger durch 4 und den kleinen Finger durch 5 an; nach der zweiten aber bezeichnet man den Daumen mit 0, den Zeigefinger mit 1, den Mittelfinger mit 2, den Goldfinger mit 3 und den kleinen Finger mit 4. Dieſe zweite Art der Bezeichnung, deren wir uns in dieſem Werke bedienen wollen, hat vor jener den Vorzug, weil der Daume, auf deſſen geſchickten Gebrauch bei einem Laufe ſehr viel ankömmt,

Welche vorzüglicher ſey.

durch das Zeichen einer Nulle deſto deutlicher in das Auge fällt. Da eine blinde Bezeichnung ohne eine vorgängige Theorie des Fingerſatzes unzulänglich iſt: ſo ſoll dieſe Theorie in den folgenden Paragraphen gründlich gelehret werden.

§. 2.

Wornach ſich die Regeln des Fingerſatzes beſtimmen laſſen.

Wenn man auf die Natur der Finger und zugleich auf die Lage der unteren und oberen Taſten Acht giebt: ſo laſſen ſich hiernach die Regeln des Fingerſatzes in einem jeden Falle beſtimmen.

Erklärung für Anfänger.

Von der Beſchaffenheit der 5 Finger.

Der Daume iſt bekanntermaaßen unter den fünf Fingern der niedrigſte und zugleich kürzeſte, aber auch der ſtärkſte Finger; der kleine Finger der ſchwächſte; etwas länger, als dieſer, iſt der Zeigefinger, welcher dem Daumen in Anſehung der Stärke beinahe gleich kömmt. Der Goldfinger hat zwar mehr Länge, als der Zeigefinger, aber auch deſto mehr Schwäche, als dieſer. Der Mittelfinger iſt der längſte, und kömmt in Abſicht der Stärke gleich nach dem Zeigefinger.

Wie man die Finger an das Manual ſetzen müſſe.

Dieſe fünf Finger, welche einander im Betracht ihrer Länge und Stärke ſo ungleich ſind, muß man in einer ſolchen Krümmung an das Manual ſetzen, daß die Spitze derſelben in einer ziemlich geraden Linie neben einander zu liegen komme. Dieſe halbe Biegung giebt den Fingern nicht nur eine gleichere Länge, ſondern auch mehr Druckkraft, und zugleich der Hand mehr Anſtändigkeit, als wenn die Finger gerade ausgeſtreckt werden.

Was den zwei letzten Fingern im Betracht gegen die drei erſten an Stärke abgehet, wird allmählig durch die Uebung erſetzet.

§. 3.

Regeln in Abſicht des Daumens.

Da der Daume der niedrigſte Finger iſt: ſo darf er folglich niemals auf einen Obertaſten geſetzt werden, ausgenommen, wenn die Hand ſich ausſtrecken muß, um eine Oktave zu greifen.

§. 4.

Weil ferner der Daume zugleich auch der kürzeſte Finger iſt, ſo kann er folglich am leichteſten unter den andern Fingern durchſchlüpfen, wenn ein Lauf von mehr, als fünf Tönen vorkömmt.

Anmerkung.

Was man ſich bei dem Daumen angewöhnen müſſe.

Man muß ſich angewöhnen, den Daumen unter dem erſten, zweiten, dritten oder vierten Finger, je nachdem es die Lage der obern und untern Taſten erfodert, ſo flüchtig durchſchlüpfen zu laſſen, daß er ſchon an dem gehörigen Untertaſten bereit ſtehen muß, ehe er denſelben niederdrücket.

§. 5.

Wohin der Daume am füglichſten zu ſtehen komme.

Am füglichſten kömmt der Daume bei einem Laufe auf den vierten Taſten, wenn er gerade kein oberer iſt, zu ſtehen: denn, je enger die Finger zuſammen gezogen werden, deſto ſicherer iſt ihre Bewegung.

§. 6.

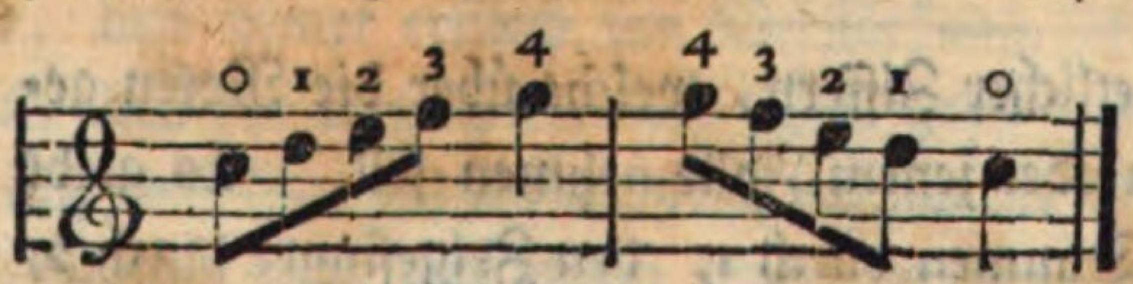
Wohin man die 4 andere Finger ſetzen dürfe.

Die vier andere Finger außer dem Daumen dürfen ſowohl auf die obere als untere Taſten geſetzt werden; doch kömmt der kleine Finger in Läufen ſeltener auf die Obertaſten zu ſtehen, als die drei vorhergehende Finger.

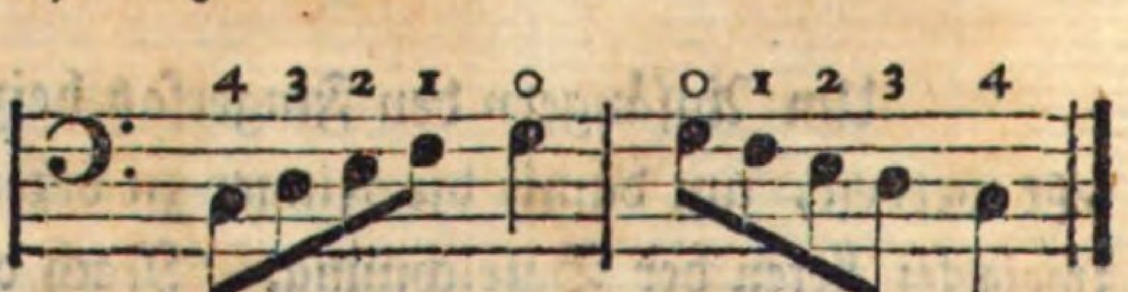
§. 7.

Fingerſatz 1) Bei einem fünftönigen Laufe.

Bei einem Laufe von fünf Tönen gebrauchet man gemeiniglich die fünf Finger nach der Ordnung, in ſo fern es die Lage der untern und obern Taſten zuläßt, als z. B. mit der rechten Hand:



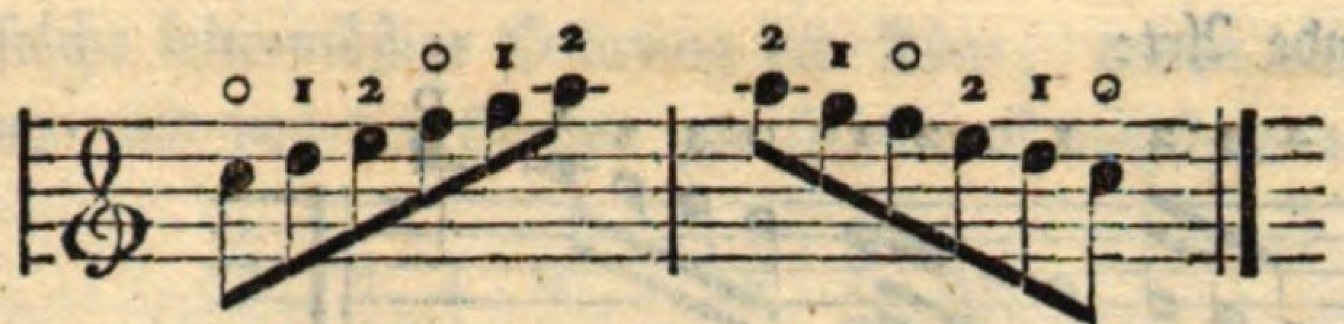
oder mit der linken Hand



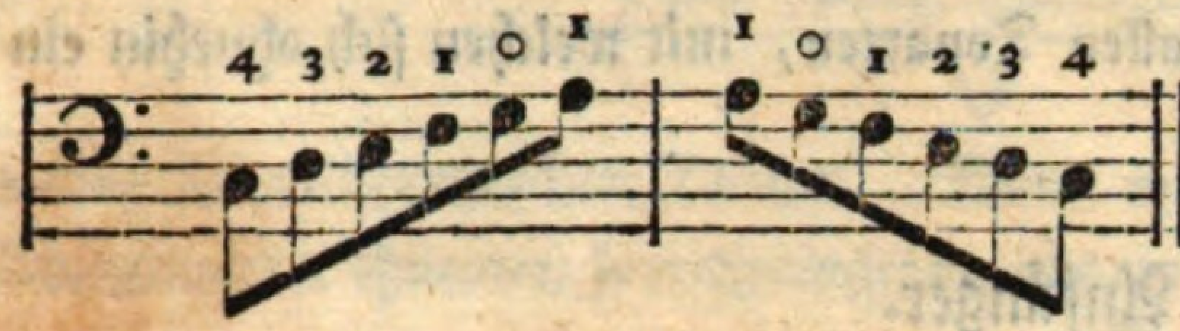
§. 8.

2) Bei einem ſechstönigen Laufe.

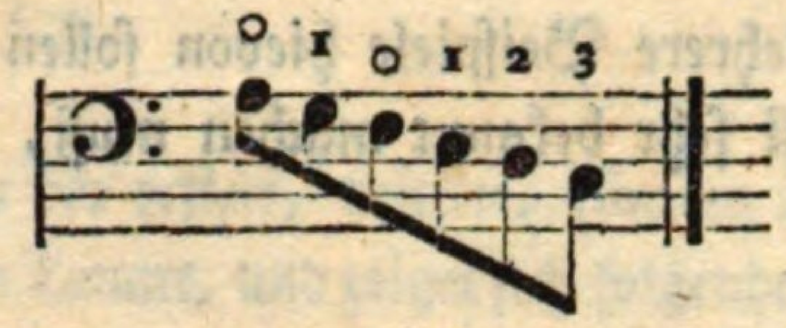
Bei einem Laufe von ſechs Tönen im Diſcant gebrauchet man die drei erſte Finger der rechten Hand, welche doch immer die ſtärkſten ſind: alsdann läſſet man bei dem vierten Tone den Daumen wieder eintreten, als z. B. mit der rechten Hand



die linke Hand aber ſpielet einen ſolchen Lauf mit folgenden Fingern:



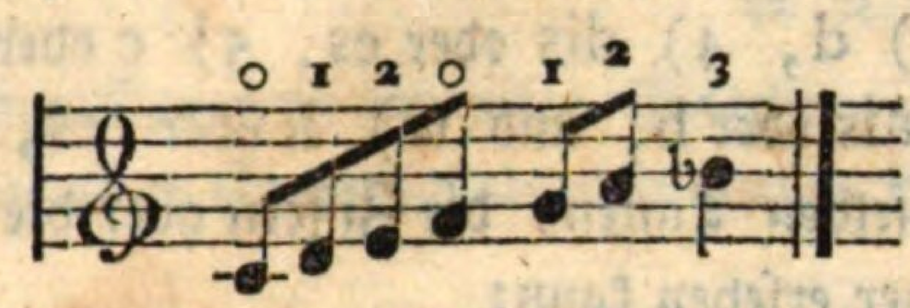
oder auch alſo:



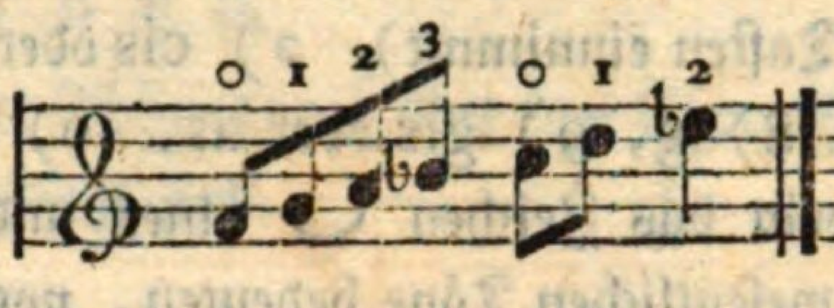
§. 9.

3) Bei einem ſiebentönigen Laufe.

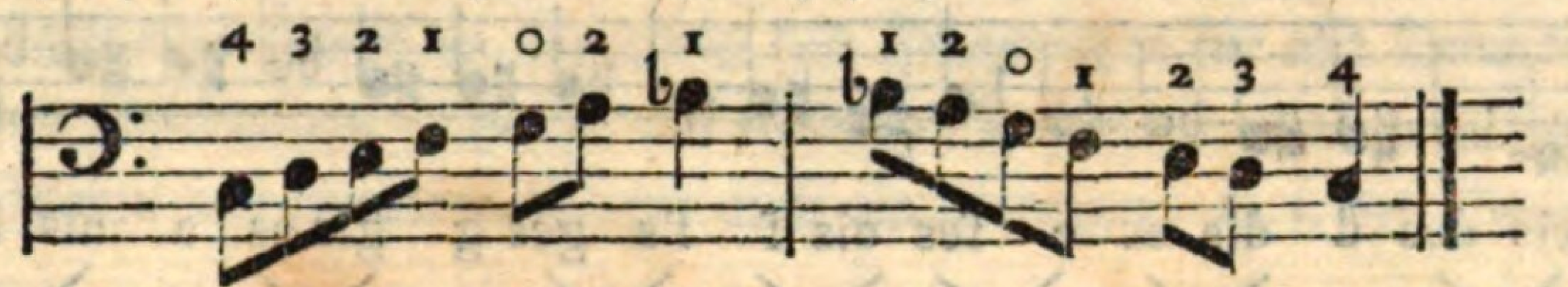
Enthält ein Lauf im Discant ſieben Töne: ſo tritt der Daume der rechten Hand bei dem vierten Tone, oder, wenn dieſer einen Obertaſten trift, bei dem fünften Tone wieder ein, als z. B.



oder:



Im Baſſe ſpielt man einen ſolchen ſiebentönigen Lauf auf folgende Weiſe:

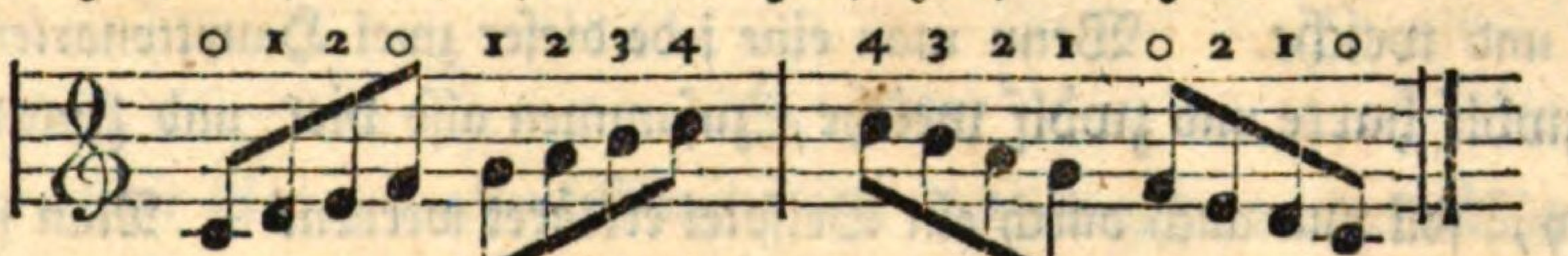


wo im Hinaufgehen der dritte Finger der linken Hand über den Daumen geſchlagen wird; im Herabgehen aber der Daume unter dem dritten Finger durchſchlüpfen muß.

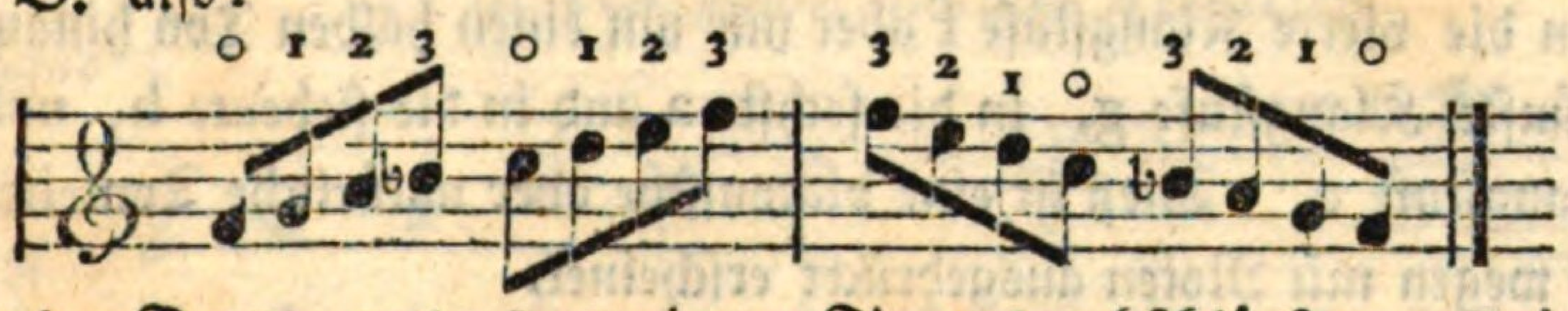
§. 10.

4) Bei einem achttönigen Laufe.

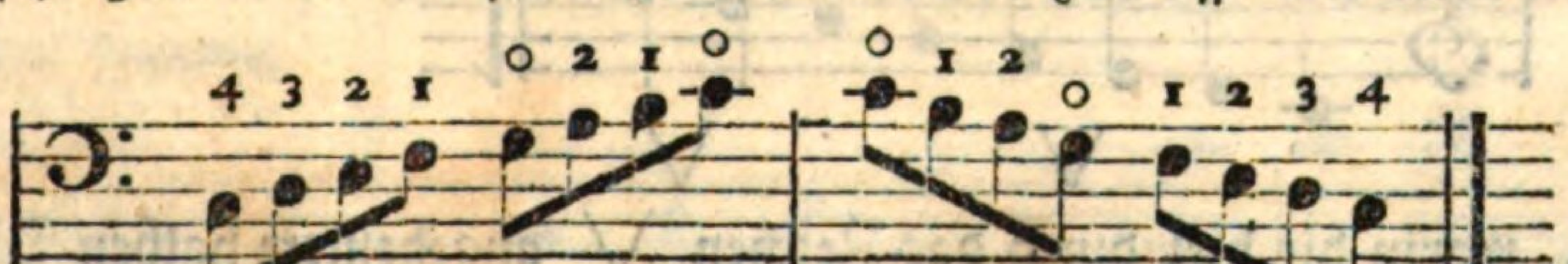
Sind acht Töne in einem Laufe, ſo kömmt der Daume der rechten Hand auf den vierten Ton, oder wenn dieſer einen Obertaſten hat, auf den fünften Ton zu ſtehen, als z. B.



wo man im Herabſteigen den dritten Finger über den Daumen ſchlagen muß, oder, falls der vierte Ton einen Obertaſten trift, z. B. alſo:



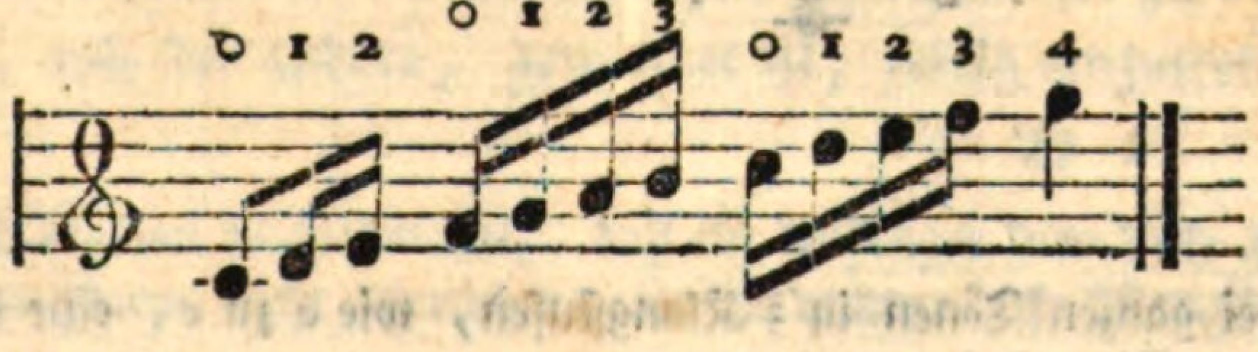
wo im Hinaufſteigen der Daume unter dem vierten Finger durchſchlüpfen, und im Herabſteigen der vierte Finger über den Daumen geſchlagen werden muß. Mit der linken Hand ſpielt man einen ſolchen achttönigen Lauf alſo:



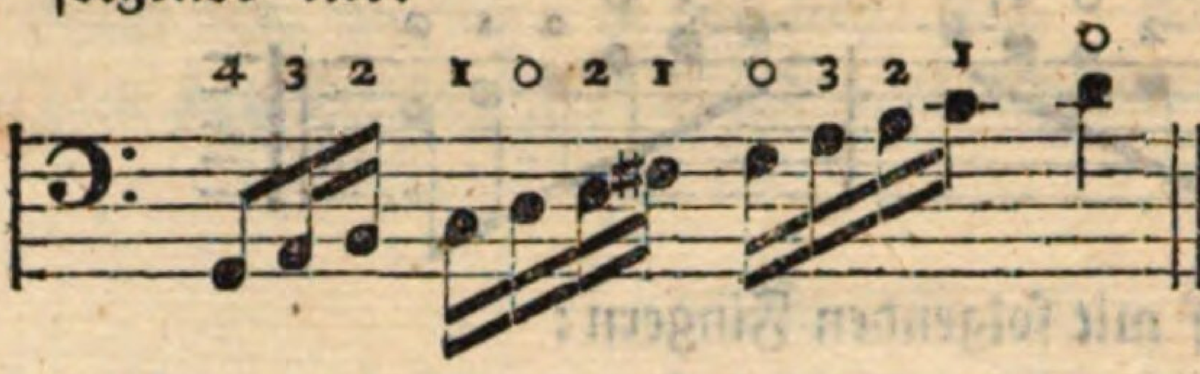
§. 11.

5) Bei einem neun- und mehrtönigen Laufe.

Wenn ein Lauf von neun, zehen und mehreren Tönen zu machen iſt: ſo wird derſelbe immer vermittelſt des Daumens, welcher nach der Lage der Taſten bald unter dem dritten, bald vierten Finger durchſchlüpfen muß, fortgeſetzt, z. B. mit der rechten Hand alſo:



und mit der linken auf folgende Art:



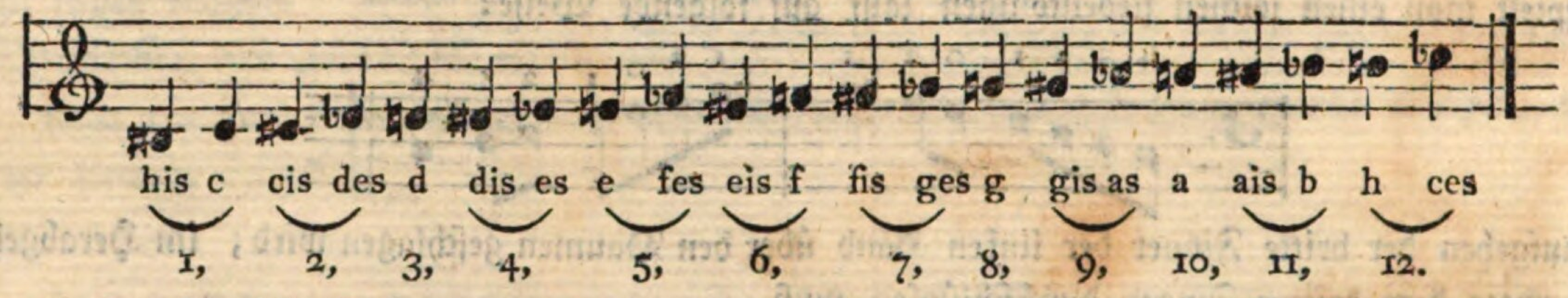
Mehrere Beiſpiele hievon ſollen weiter unten in allen Tonarten, mit welchen ſich ohnehin ein angehender Organiſt ſehr bekannt machen muß, vorkommen.

Erklärung für Anfänger.

Wie viel es weſentliche Töne auf dem Orgelklaviere gebe.

Gleichwie es überhaupt in der Muſik, und beſonders auf der Orgel zwölf weſentliche Töne giebt, welche in allen Oktavabtheilungen höher oder tiefer wiederholt vorkommen, als nämlich: 1) c oder his, (welches zwar nach der mathematiſchen Berechnung und nach den Klangſtufen nicht einerlei iſt, aber doch auf dem Orgelklavier einen und ebendenſelben Taſten einnimmt), 2) cis oder des, 3) d, 4) dis oder es, 5) e oder fes, 6) eis oder f, 7) fis oder ges, 8) g, 9) gis oder as, 10) a, 11) ais oder b, und 12) h oder ces, wie man aus folgendem Schema, worin das Zeichen ◡ einen und ebendenſelben Taſten, die Ziffern aber die Ordnung der Taſten und die Zahl der weſentlichen Töne bedeuten, noch deutlicher erſehen kann:

Schema der 21 Töne, welche eigentlich nach der Taſtatur nur 12 ausmachen.



alſo ſind auch eben ſo viele Tonarten, welche man nach den Buchſtaben dieſer Töne benennet.

Was eine Tonart ſey.

Eine Tonart aber iſt eine beſtimmte Ordnung der fünf ganzen und zwei halben Töne innerhalb dem Raume einer Oktave.

Wieviel es Haupttonarten gebe.

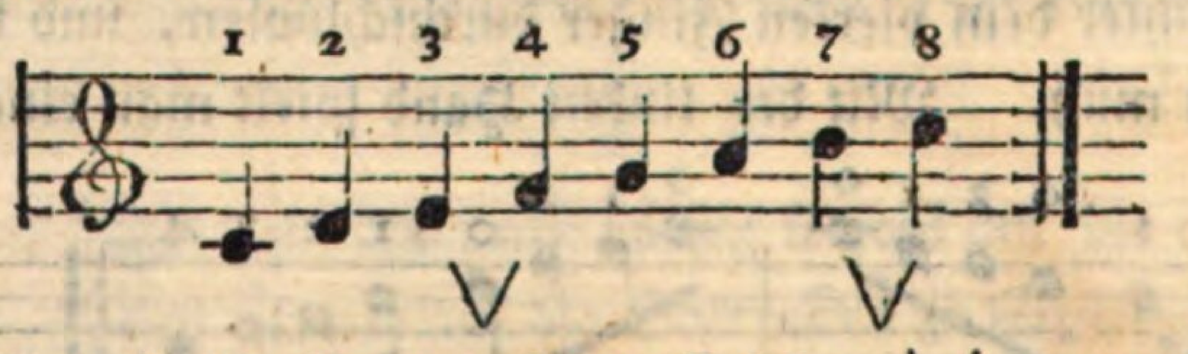
Wie viel Tonart. überhaupt.

Da nun die Terz (Dritte) zum erſten oder Haupttone groß oder klein*) ſeyn kann, ſo giebt es zwei Haupttonarten, eine harte und weiche. Wenn man eine jede dieſer zwei Haupttonarten in eilf andere Töne überſetzt, ſo entſtehen daraus zwölf harte und zwölf weiche, zuſammen alſo vier und zwanzig Tonarten.

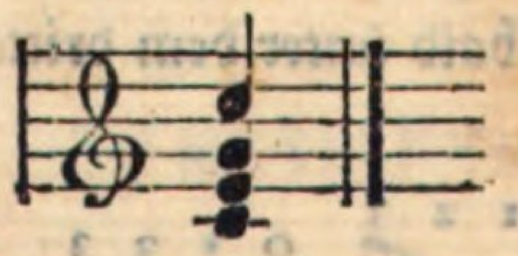
Erklärung deſſen, was eine Tonart ſey, durch ein Beiſpiel.

Was eine Tonart ſey, ſoll nun auch durch ein Beiſpiel erkläret werden. Man ſetzet einen Hauptton, z. B. c, veſt, von welchem man ausgehet. Dieſes c iſt demnach die erſte Klangſtufe derjenigen Tonart, die jetzt gebildet werden ſoll. Von dieſem c ſchreitet man um einen ganzen Ton in die zweite Klangſtufe d, und in die dritte Klangſtufe e; von dieſer in die vierte Klangſtufe f aber nur um einen halben Ton hinauf. Nun gehet man um einen ganzen Ton in die fünfte Klangſtufe g, in die ſechſte a und in die ſiebente h, und von da hinweg um einen halben Ton in die achte Klangſtufe c. Dieß iſt eine diatoniſche oder natürliche Tonleiter von acht Klangſtufen, welche hier der Deutlichkeit wegen mit Noten ausgedrückt erſcheinet.

Leiter einer harten Tonart.



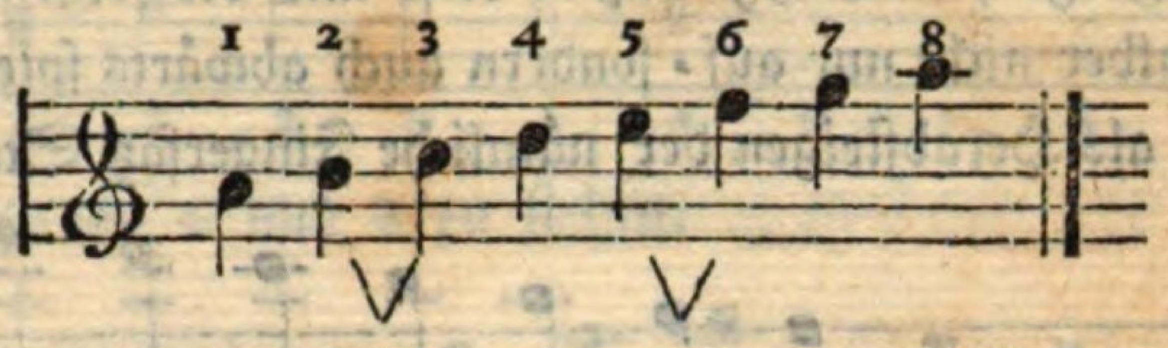
Eine ſolche Leiter nun, worin die hier durch das Zeichen V angedeutete halben Töne ihren beſtimmten Platz von der dritten zur vierten, ſodann von der ſiebenten zur achten Klangſtufe einnehmen, wird die Tonleiter der harten Tonart genennet. Setzet man die obigen Töne der erſten, dritten, fünften und achten Klangſtufe übereinander: ſo entſtehet daraus ein Akkord (eine Zuſammenſtimmung) der harten Tonart, und lautet alſo:



Bildet

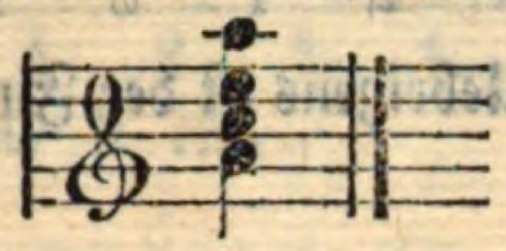
*) Eine große Terz beſtehet aus zwei ganzen Tönen in 3 Klangſtufen, wie c zu e, eine kleine Terz aber aus einem ganzen und (großen) halben Tone in 3 Klangſtufen, wie c zu a.

Bildet man aber eine ſolche leitermäßige Ordnung der Töne, worin man den zwei halben Tönen ihren Sitz von der zweiten zur dritten, und von der fünften zur ſechſten Klangſtufe anweiſet, wie hier aus dieſem Schema erhellet:



Leiter einer weichen Tonart.

ſo iſt dieſes eine Leiter der weichen Tonart. Wenn man die obigen Töne der erſten, dritten, fünften und achten Klangſtufe übereinander thürmet, ſo entſpringet daraus ein Akkord der weichen Tonart, und zeiget ſich folgendermaaßen:



Anmerkung.

Von den Tonarten der alten Griechen wird in der Abhandlung über das Choralſpiel das Nöthige geſagt werden, weil die alten Choralmelodien in dieſen Tonarten geſetzt ſind.

§. 12.

Wornach man ſich in Anſehung des Fingerſatzes für alle Tonarten richten müſſe.

Es läßt ſich keine allgemeine Regel in Anſehung des Fingerſatzes für alle Tonarten beſtimmen; ſondern man richtet ſich hierin nach den Obertaſten. Folget ein niedriger auf einen erhabenen Taſten: ſo iſt es der Natur gemäß, daß nach einem höheren und längeren Finger auch ein niedriger, d. i. der Daume, eintrete.

§. 13.

Vom Nutzen der Fingervorübung.

Wer ohne Vorübung der Finger ſowohl in den vier und zwanzig Tonarten, als in andern vorkommenden Sätzen, woraus man die vornehmſte Arten des Fingerſatzes erlernen kann, nur gleich Orgelſtücke ſpielen will; der wird niemals eine Sicherheit und Gleichheit in den Fingern erlangen, welches die Erfahrung lehret.

Auf dieſem Wege gehet es zwar etwas langſam her; aber man kömmt auf demſelben auch deſto gewiſſer zum erwünſchten Ziele.

§. 14.

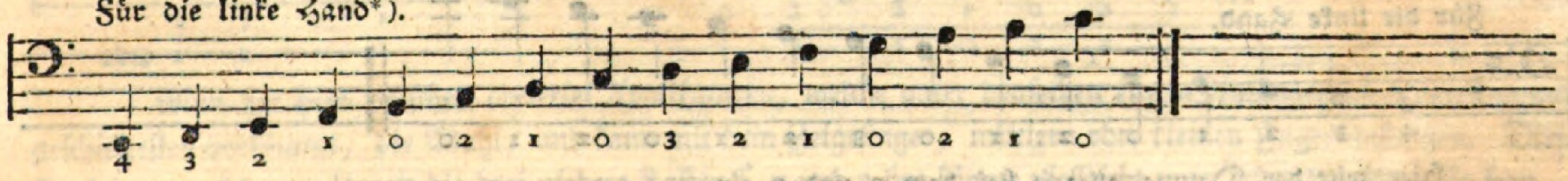
Anleitung zum regelmäßigen Fingerſatze in den Tonleitern der 24 Tonarten.

Zu dem Ende folget hier vor allen Dingen eine Anleitung zum regelmäßigen Fingerſatze in den Tonleitern der vier und zwanzig Tonarten, und zwar

1) in den zwölf harten Tonarten:

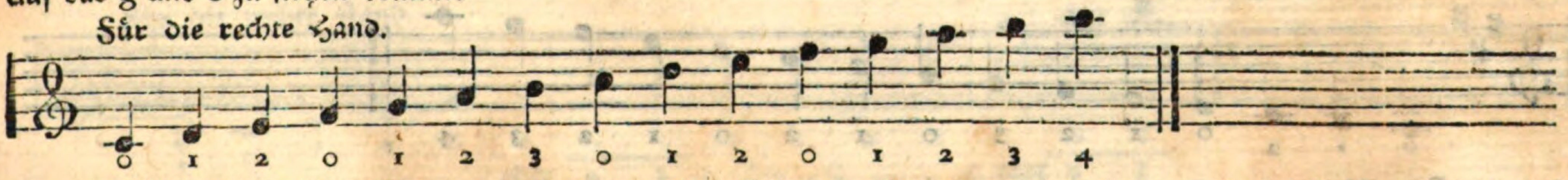
1) Tonleiter der harten Tonart C ohne Vorzeichnung eines Kreuzes oder Bees.

Für die linke Hand*).



Hier merket ſich der Anfänger vornehmlich dieſes, daß der mit einer Nulle bezeichnete Daume immer auf das g und c zu ſtehen komme.

Für die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume nach dem dritten Finger auf das c und nach dem vierten Finger auf das f zu ſtehen.

Anmerkung.

Was ein Anfänger bei dieſer und den folgenden Tonleitern zu beobachten habe.

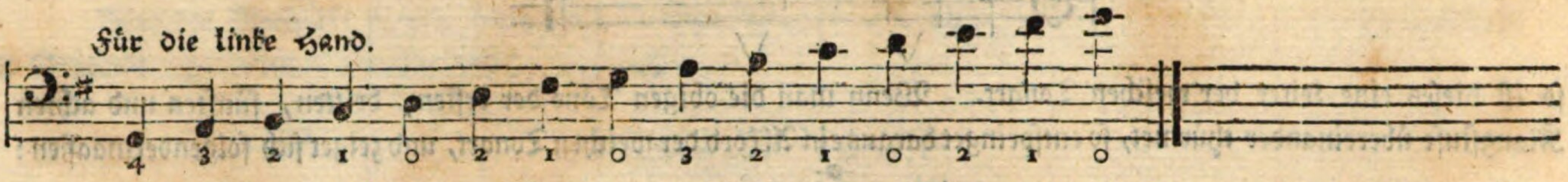
Bei dieſer, wie bei den folgenden Tonleitern hat ein Anfänger zu beobachten, 1) daß er ſie anfänglich langſam ſpiele, bis ein Finger, wie der andere, gewöhnet iſt, fertig einzutreten, 2) daß er den Daumen leicht durch-

*) Die Orgelſtücke neuerer Zeit machen es nothwendig, daß ein Anfänger ſeine linke Hand eben ſo ſehr, wie ſeine rechte, übe. Die linke Hand iſt von Natur nicht ſchwächer, als die rechte; nur Mangel an genugſamer Uebung iſt Urſache ihrer ſcheinbaren Schwäche.

durchſchlüpfen laſſe, und ſich überhaupt eine ſolche Gleichheit in den Fingern angewöhne, daß der Zuhörer niemals wahrnehmen ſoll, wenn Finger gewechſelt werden, und daß es bei einem Laufe von ſechszehen und mehrern Tönen ſcheinen muß, er habe eben ſo viele Finger, und 3) daß er dieſe und die folgende Tonleitern ſowohl mit der rechten, als linken Hand der Uebung halber nicht nur auf- ſondern auch abwärts ſpiele. Bei den Leitern der harten Tonleitern findet ſowohl im Hinauf- als Herabſteigen der nämliche Fingerſatz Statt.

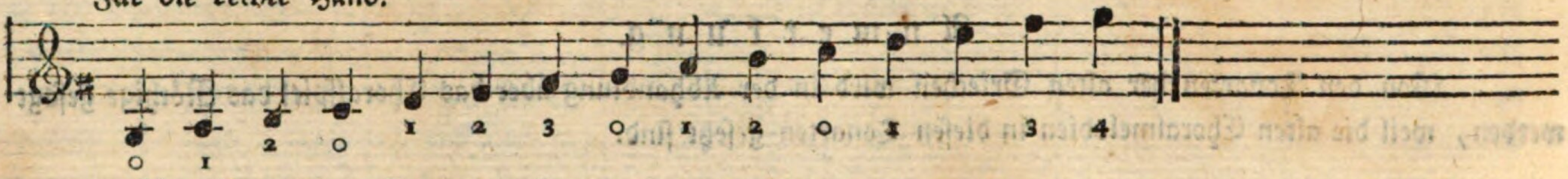
2) Tonleiter der harten Tonart G mit Vorzeichnung eines einzigen Kreuzes.

Für die linke Hand.



Hier kömmt der Daume auf d und g. Uebrigens iſt der Fingerſatz bei dieſer und etlichen folgenden Tonarten der nämliche, wie oben bei C.

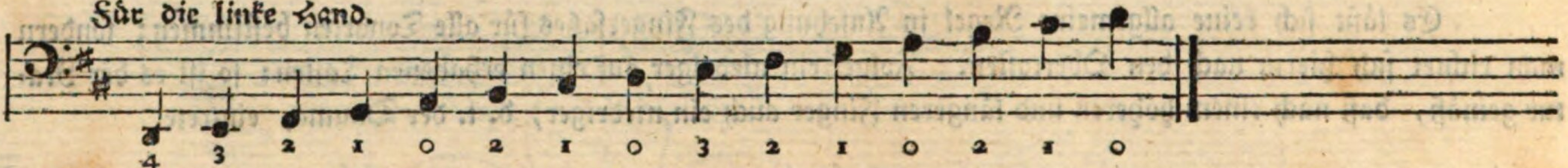
Für die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume auf g und c.

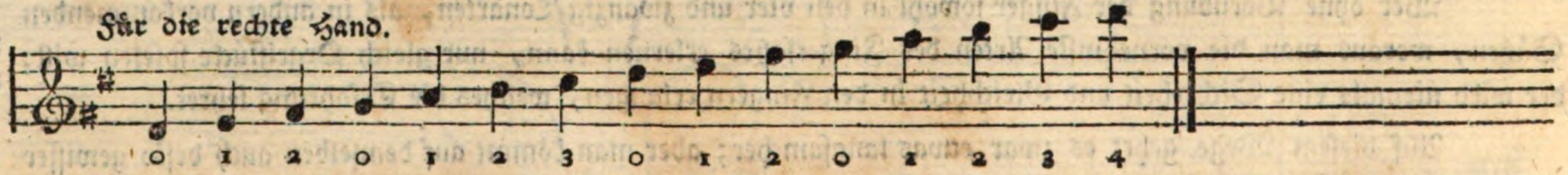
3) Tonleiter der harten Tonart D mit Vorzeichnung zweier Kreuze.

Für die linke Hand.



Hier tritt der Daume allezeit bei dem a und d ein.

Für die rechte Hand.



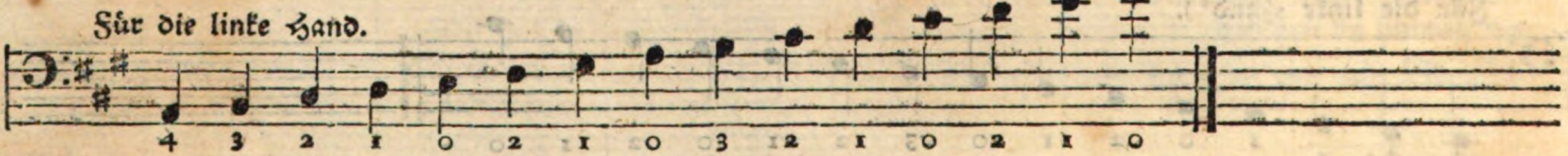
Hier kömmt der Daume auf d und g.

Anmerkung.

Sollte manches Klavier nicht über das c gehen: ſo ſpielet man dieſe und folgende Leitern ſo weit hinauf, als die Taſtatur reichet.

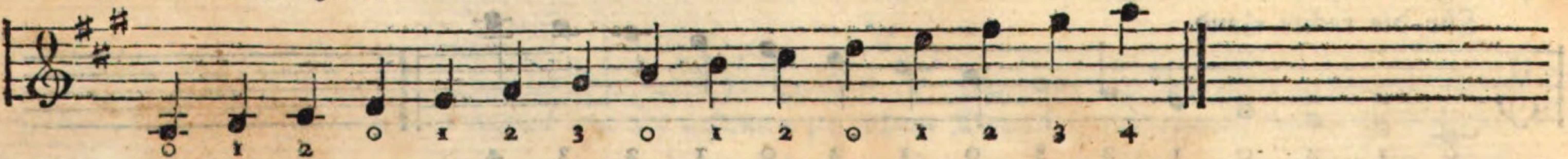
4) Tonleiter der harten Tonart A mit Vorzeichnung dreier Kreuze.

Für die linke Hand.



Hier tritt der Daume allezeit bei dem e und a ein.

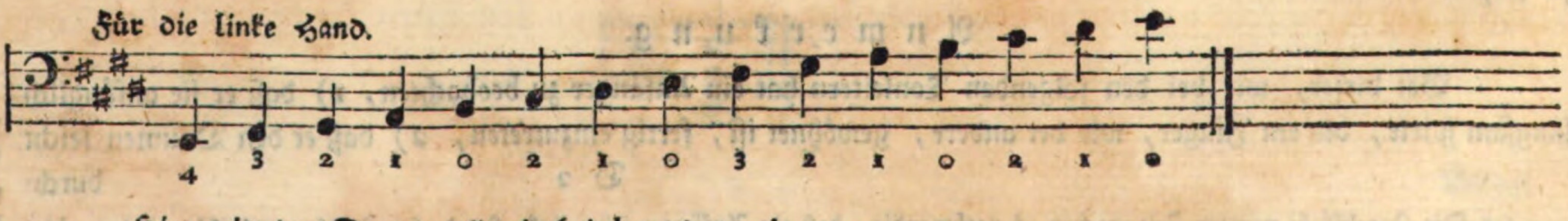
Für die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume auf a und d zu ſtehen.

5) Tonleiter der harten Tonart E, welche zur Vorzeichnung vier Kreuze hat.

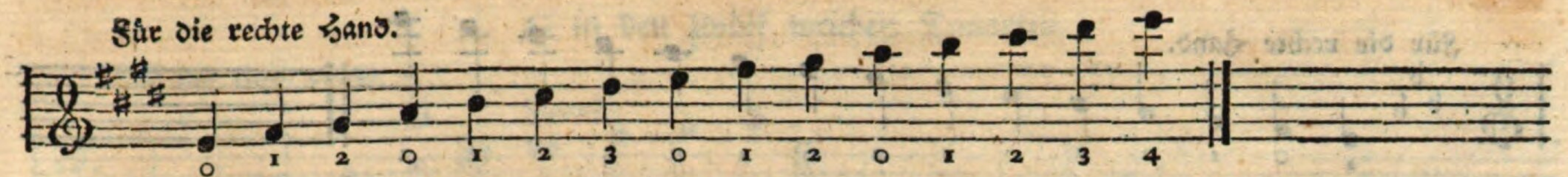
Für die linke Hand.



Hier tritt der Daume allezeit bei h und e ein.

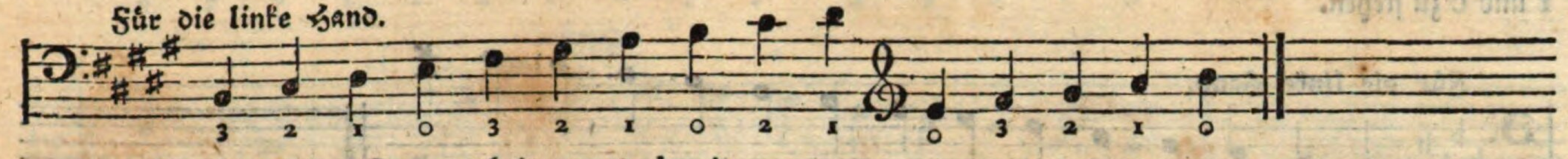
Für

Für die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume auf e und a zu ſtehen.

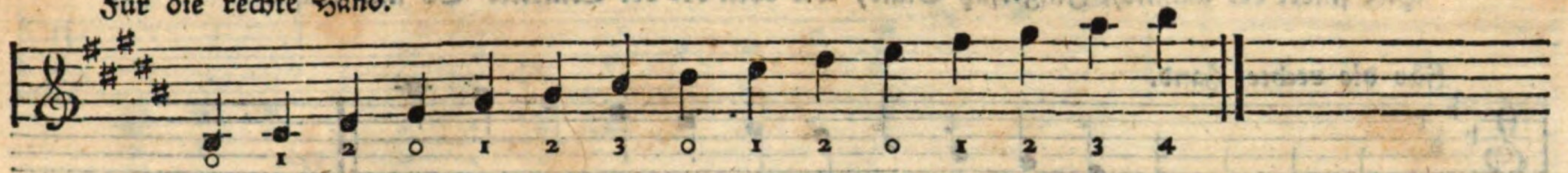
Für die linke Hand.



Hier tritt der Daume bei e und h ein.

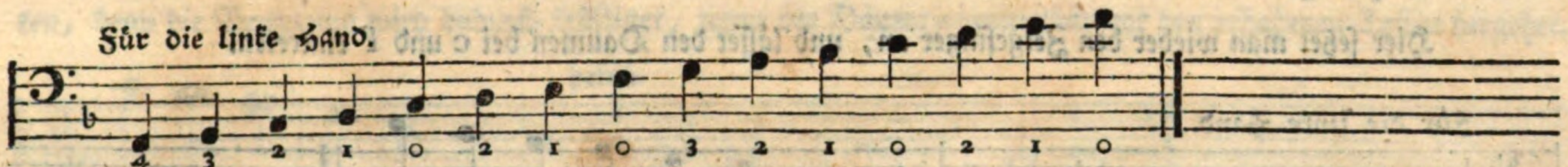
6) Tonleiter der harten Tonart H, welche zur Vorzeichnung fünf Kreuze hat.

Für die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume auf h und e zu ſtehen.

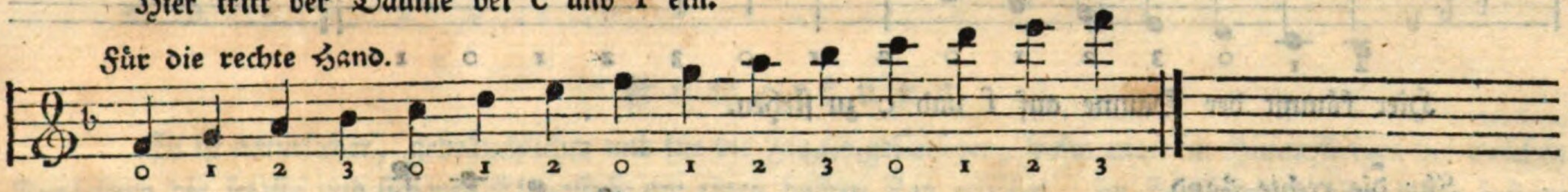
Für die linke Hand.



Hier tritt der Daume bei c und f ein.

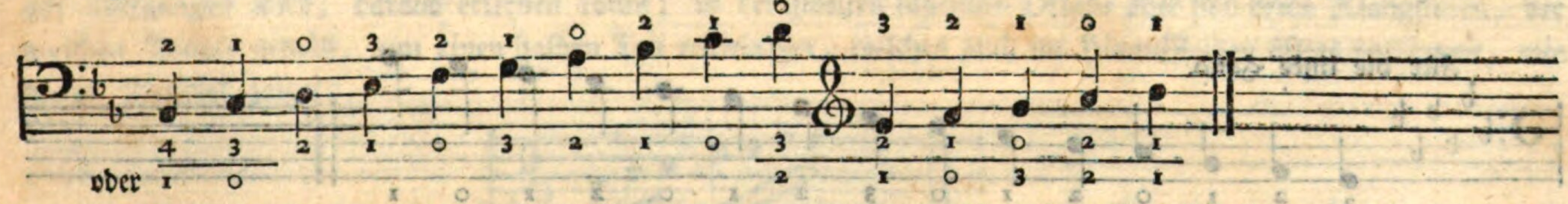
7) Tonleiter der harten Tonart F, mit Vorzeichnung eines einzigen Bee's.

Für die rechte Hand.



In dieſer Tonleiter kömmt der Daume auf den fünften Ton f zu ſtehen, weil der vierte einen erhabenen Taſten hat.

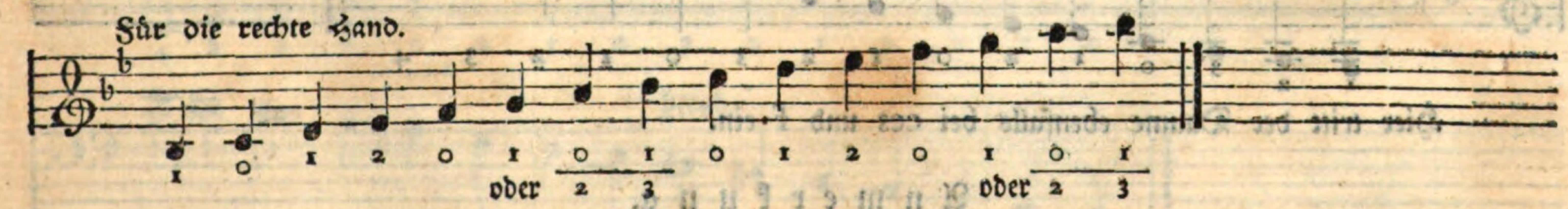
Für die linke Hand.



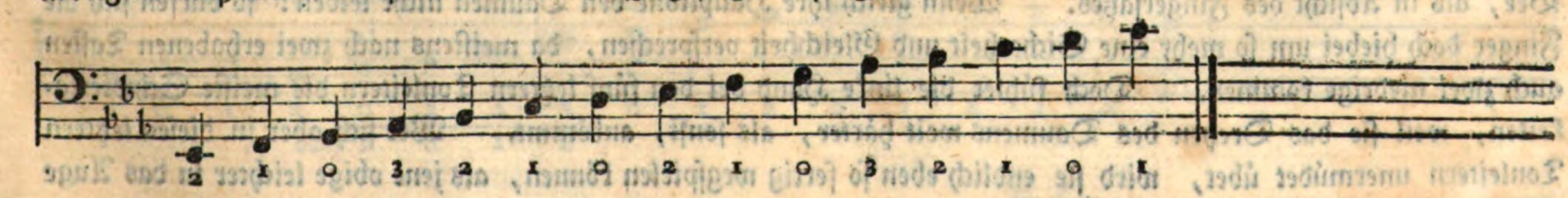
8) Tonleiter der harten Tonart B, mit Vorzeichnung zweier Bee.

Man hat hier zwiſchen dreierlei Applikaturen, welche unter denſelben einem Anfänger am leichteſten und geſchickteſten vorkömmt, die Wahl, und kann mit dem Zeigefinger, mittlern oder kleinen Finger anfangen. Dieſe Tonleiter, welche zur Unzeit die drei niedere Taſten f, g und a hat könnte vielleicht unter allen die ſchwerſte ſeyn.

Für die rechte Hand.



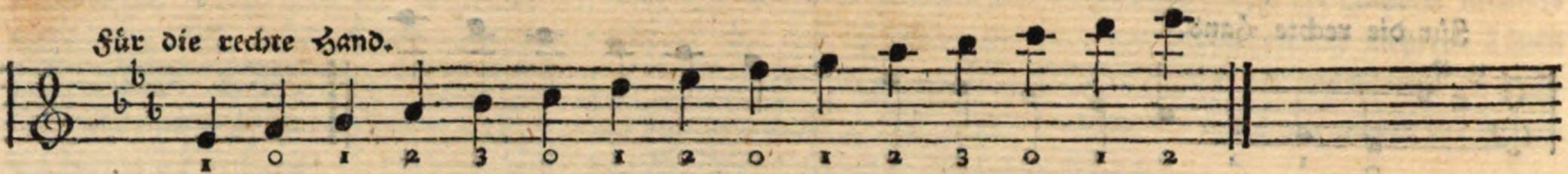
In dieſer Tonart kann der Daume der rechten Hand in c, f und wenn man will, auch im a eintreten. Uebrigens muß man in dieſer Leiter mit dem Zeigefinger anfangen.



9) Tonleiter der harten Tonart Es, mit Vorzeichnung dreier Bee.

Hier ſetzet man den Mittelfinger an, und läſſet den Daumen bei es und b eintreten.

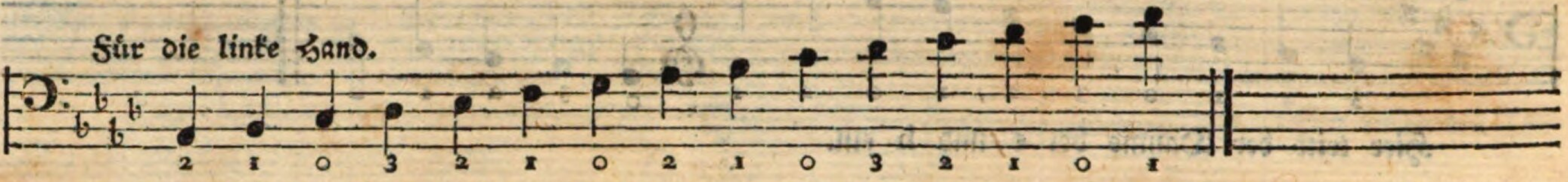
Für die rechte Hand.



In dieſer Tonleiter fängt man mit dem Zeigefinger der rechten Hand an, und der Daume kömmt auf f und c zu ſtehen.

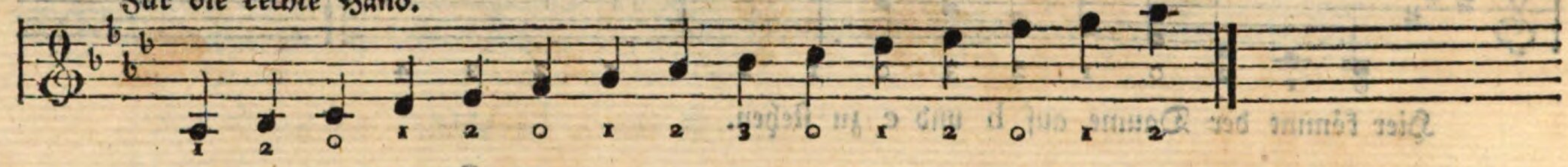
10) Tonleiter der harten Tonart As, mit Vorzeichnung von vier Been.

Für die linke Hand.



Hier findet der nämliche Fingerſatz Statt, wie oben bei der Tonleiter Es im Baſſe.

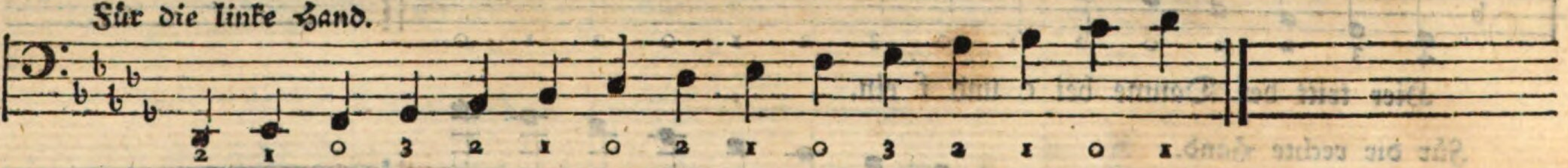
Für die rechte Hand.



Hier ſetzet man wieder den Zeigefinger an, und läſſet den Daumen bei c und f eintreten.

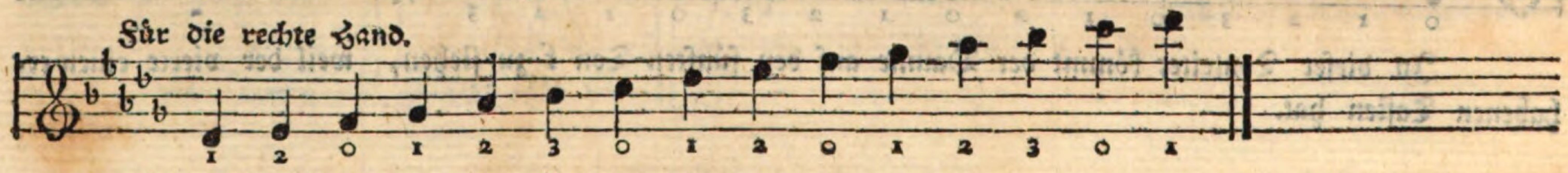
11) Tonleiter der harten Tonart Des, welche zur Vorzeichnung fünf Bee hat.

Für die linke Hand.



Hier kömmt der Daume auf f und c zu ſtehen.

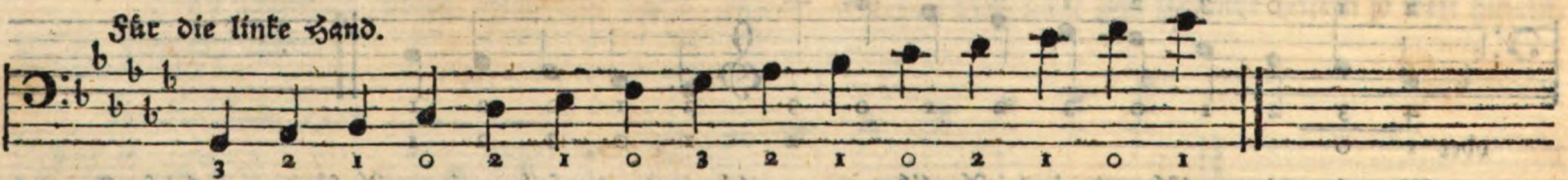
Für die rechte Hand.



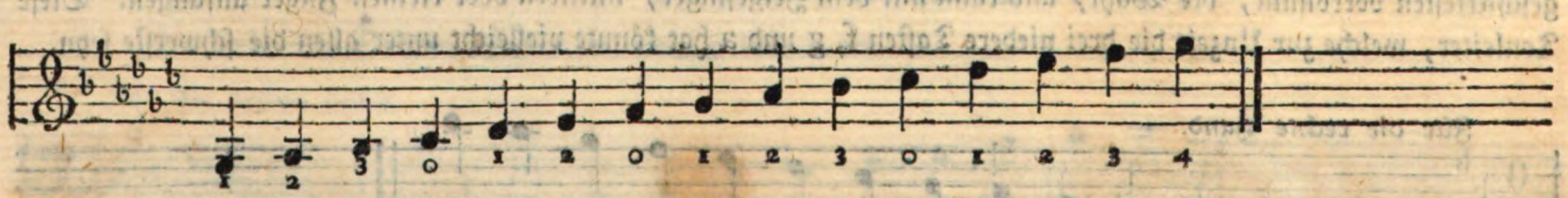
Hier tritt der Daume bei f und c ein.

12) Tonleiter der harten Tonart Ges, welche ſechs Bee zur Vorzeichnung hat.

Für die linke Hand.



Hier fängt man mit dem vierten Finger an, und läſſet den Daumen bei ces und f eintreten.

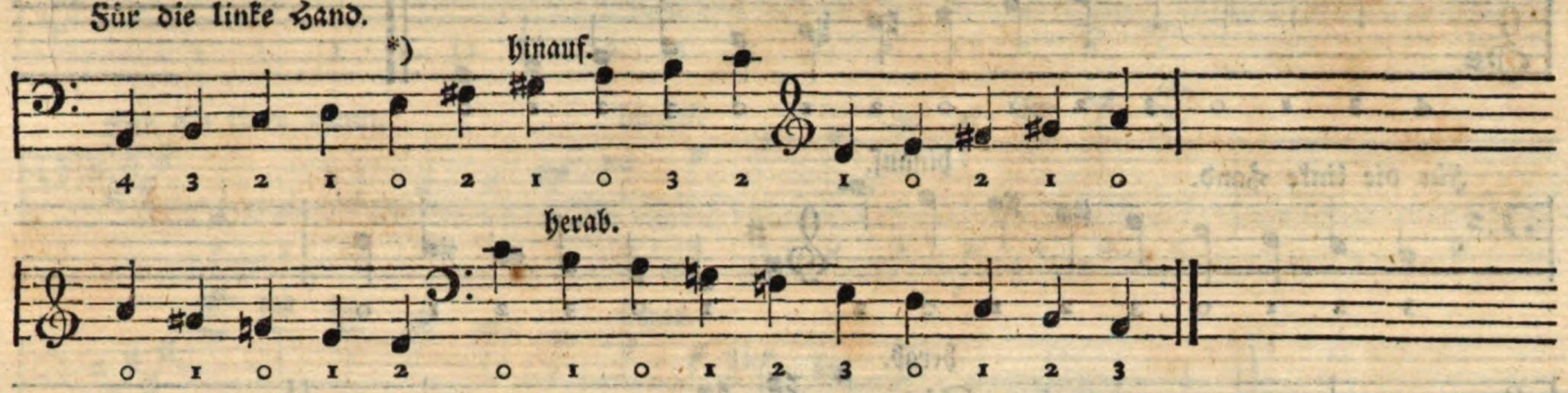


Hier tritt der Daume ebenfalls bei ces und f ein.

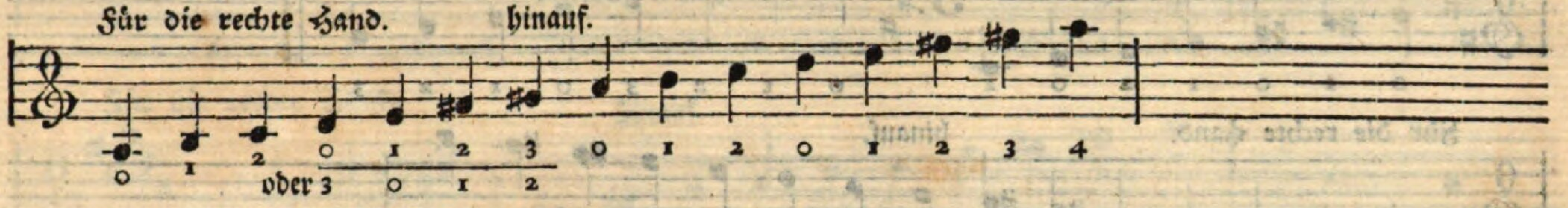
Anmerkung.

Die vier letztere Tonarten Es, As, Des und Ges ſind ſchwerer in Anſehung der Vorzeichnung ſo vieler Bee, als in Abſicht des Fingerſatzes. Wenn gleich ihre Haupttöne den Daumen nicht leiden: ſo dürfen ſich die Finger doch hiebei um ſo mehr eine Sicherheit und Gleichheit verſprechen, da meiſtens nach zwei erhabenen Taſten auch zwei niedrige kommen. Doch fühlet die linke Hand bei den fünf letztern Tonleitern die meiſte Schwierigkeiten, weil ſie das Drehen des Daumens weit härter, als ſonſt, ankömmt. Wer ſich aber in dieſen letztern Tonleitern unermüdet übet, wird ſie endlich eben ſo fertig wegſpielen können, als jene obige leichter in das Auge fallende Tonleitern.

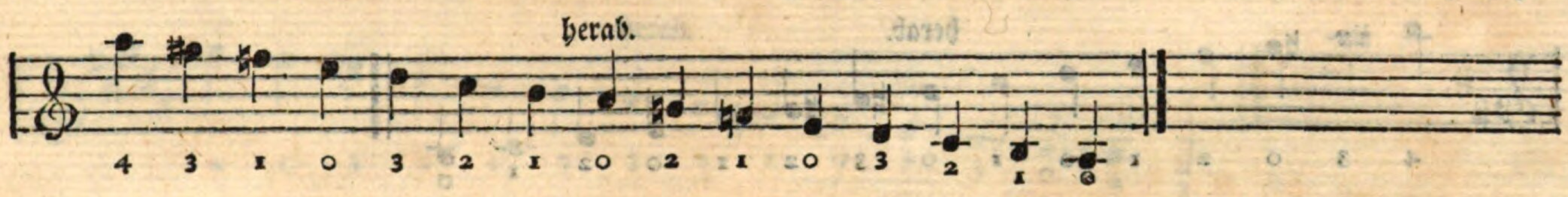
2) in den zwölf weichen Tonarten.



13) Tonleiter der weichen Tonart A ohne Vorzeichnung eines Kreuzes oder Bees.

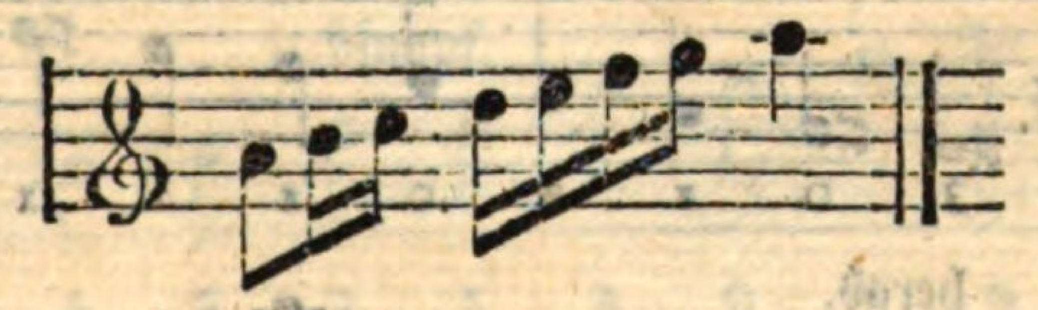


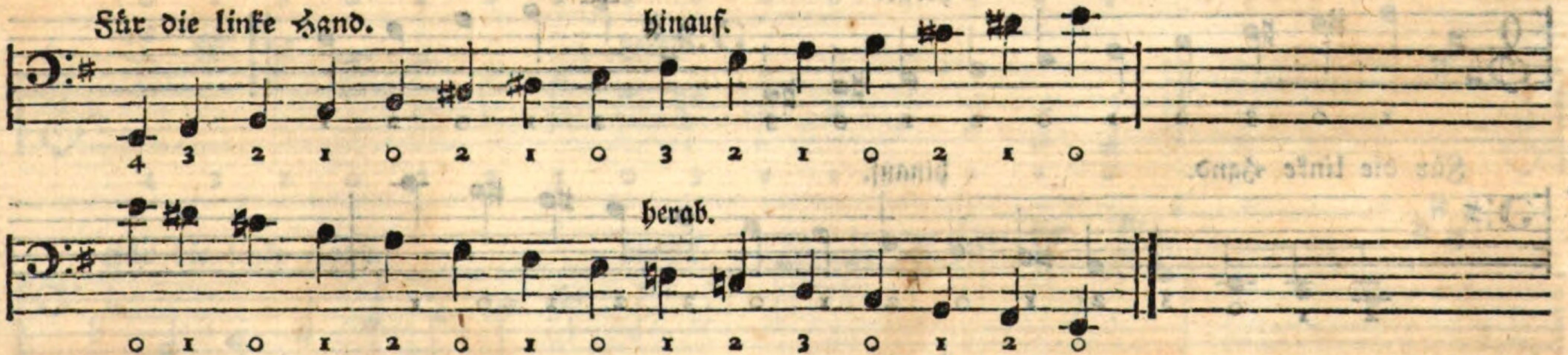
In den weichen Tonleitern A und E darf der Daume der rechten Hand auch bei dem fünften Ton eintreten, denn die Bewegung wird dadurch kräftiger, wenn der Daume unmittelbar vor den erhabenen Taſten hergehet.



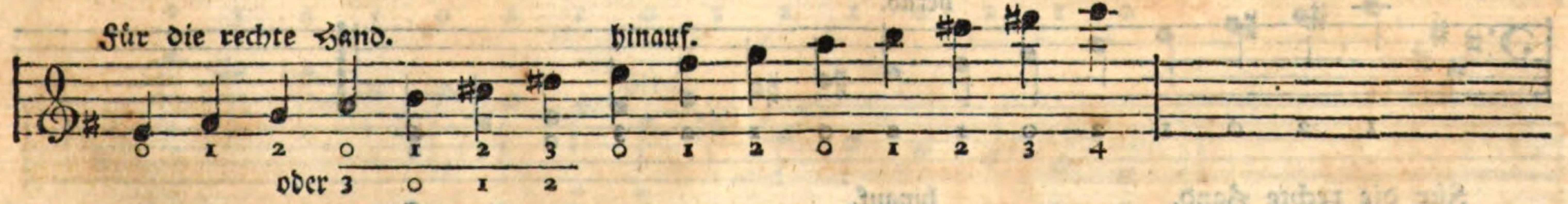
Anmerkung.

Es iſt natürlicher, gebräuchlicher und für die Finger geläufiger, wenn man im Hinaufſteigen der weichen Tonleitern die ſechſte und ſiebente Klangſtufe um einen halben Ton erhöhet, im Herabſteigen aber beide beſagte Klangſtufen hernach um einen halben Ton erniedriget. Abſichtlich wurde in der erſten abſteigenden Oktave dieſer und der folgenden weichen Tonleitern die ſiebente Klangſtufe um einen halben Ton deswegen erhöhet, und die ſechſte erniedriget, damit man auch in dieſem manchmal vorkommenden Falle den Fingerſatz, nach welchem meiſtens ein Finger übergangen wird, daraus erlernen könne; in der zweiten fallenden Oktave aber ſind beide Klangſtufen, der weichen Tonart gemäß, um einen halben Ton erniedriget, welches auch im Hinaufſteigen öfters vorkömmt, wie dieſes Beiſpiel zeiget:





14) Tonleiter der weichen Tonart E mit Vorzeichnung eines einzigen Kreuzes.

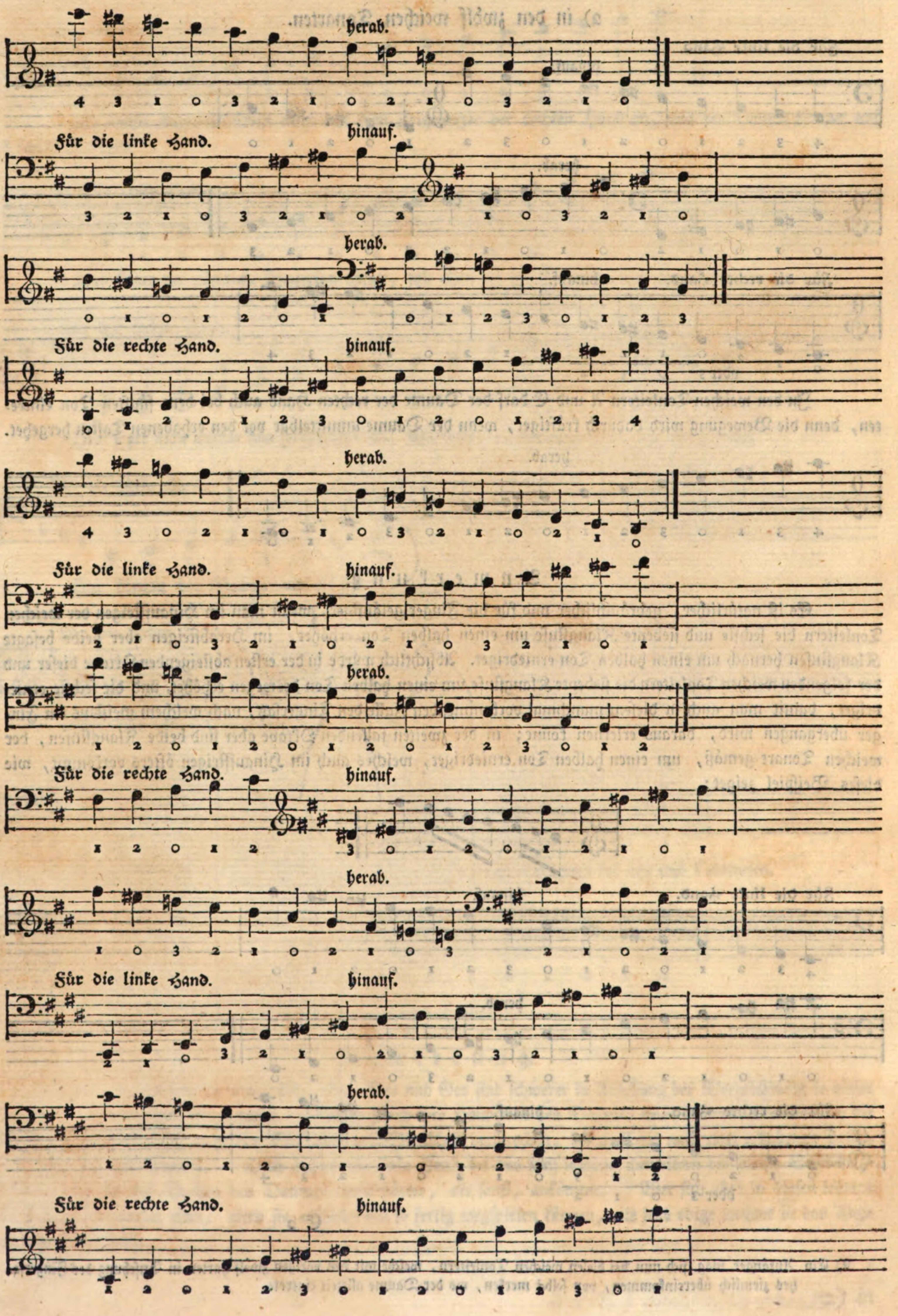


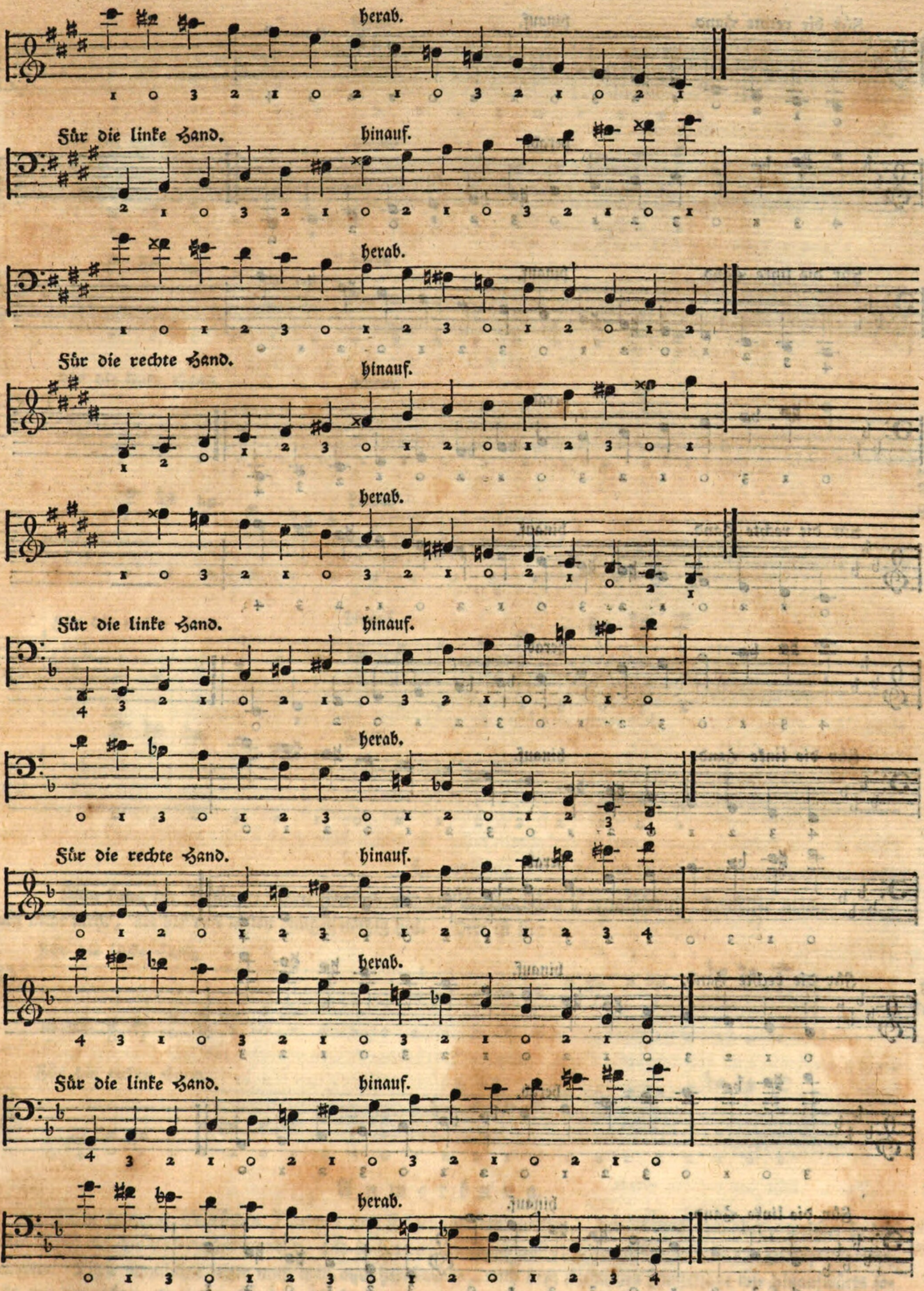
*) Ein Anfänger mag ſich nun bei dieſen weichen Tonleitern, welche mit den vorigen zwölf harten in Anſehung des Fingerſatzes ziemlich übereinkommen, von ſelbſt merken, wo der Daume allezeit eintrete.

15) Tonleiter der weichen Tonart H, mit Vorzeichnung zweier Kreuze.

16) Tonleiter der weichen Tonart Fis, mit Vorzeichnung dreier Kreuze.

17) Tonleiter der weichen Tonart Cis, welche vier Kreuze zur Vorzeichnung hat.

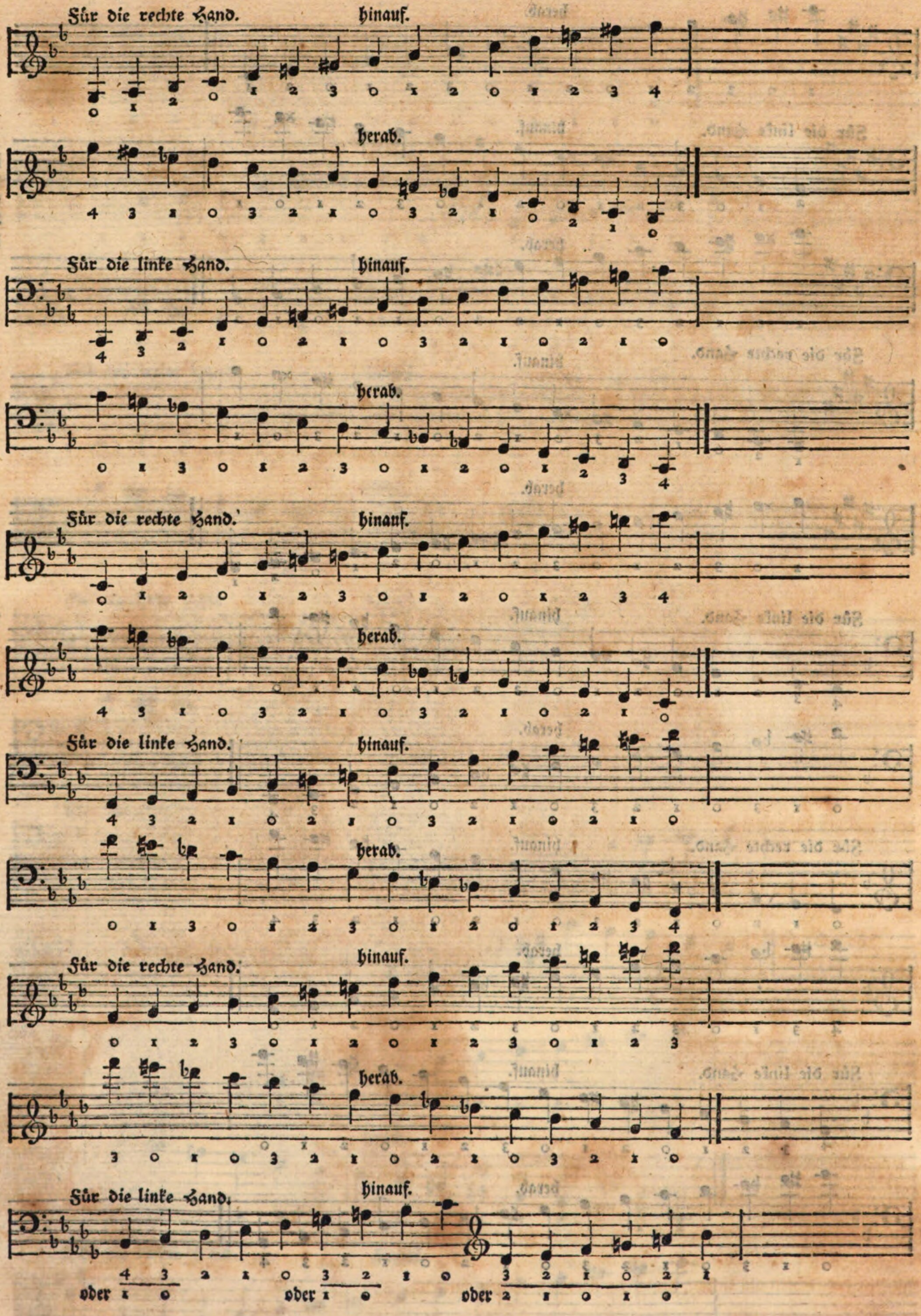




18) Tonleiter der weichen Tonart Gis, welche fünf Kreuze zur Vorzeichnung hat.

19) Tonleiter der weichen Tonart D, mit Vorzeichnung eines einzigen Bees.

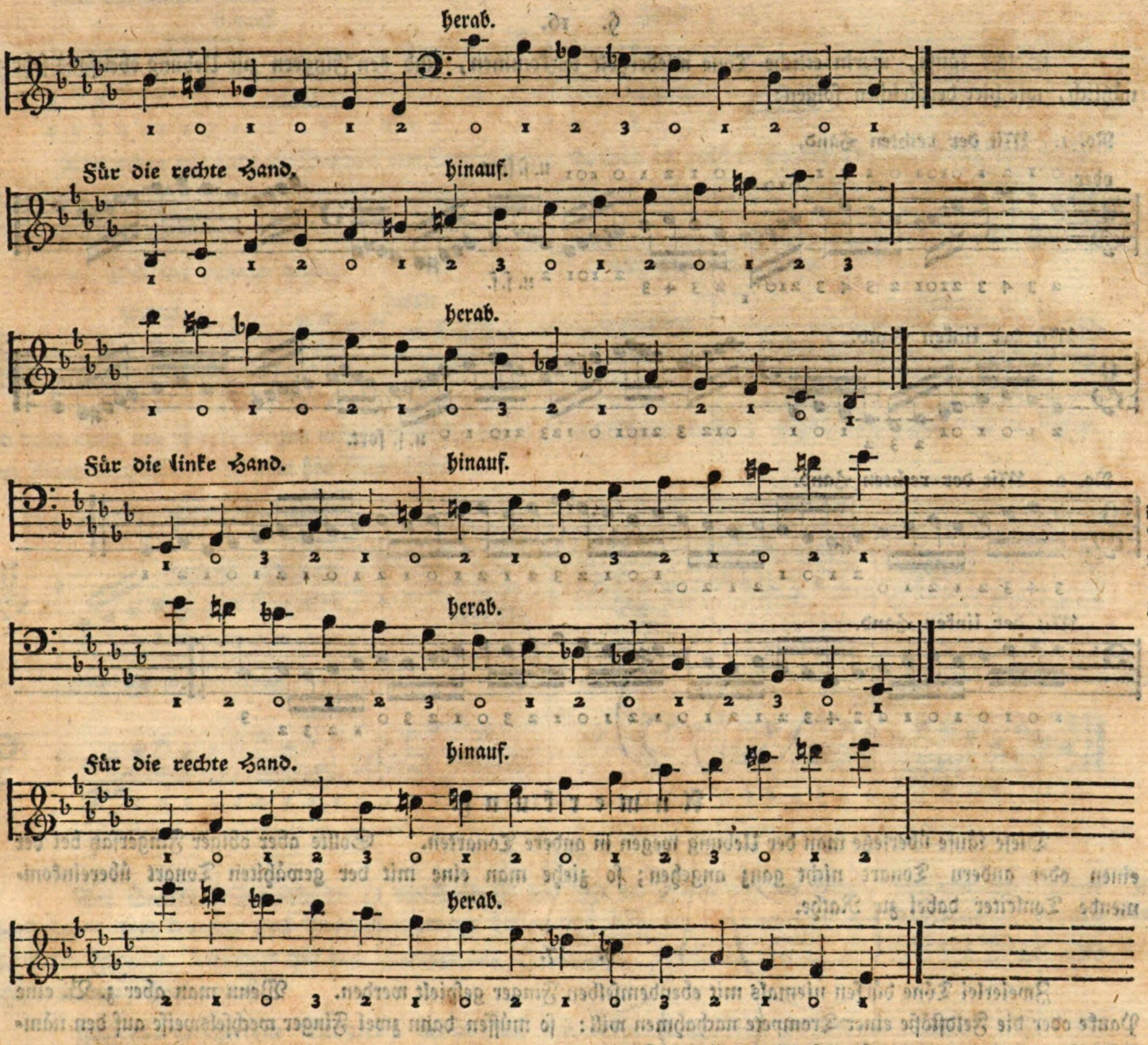
20) Tonleiter der weichen Tonart G, mit Vorzeichnung zweier Bee.



21) Tonleiter der weichen Tonart C, mit Vorzeichnung dreier Bee.

22) Tonleiter der weichen Tonart F, welche zur Vorzeichnung vier Bee hat.

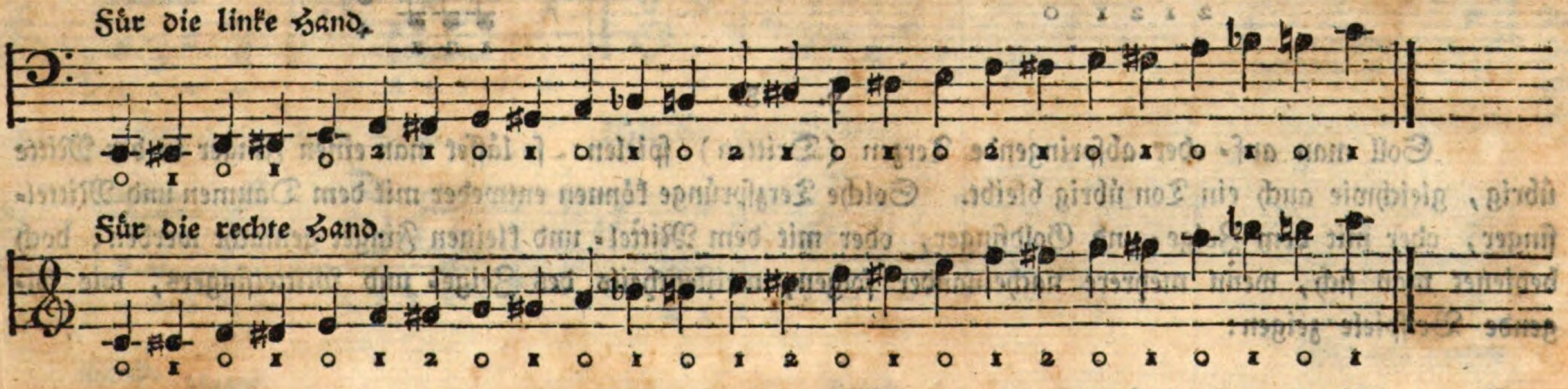
23) Tonleiter der weichen Tonart B, welche zur Vorzeichnung fünf Bee hat.



24) Tonleiter der weichen Tonart Es, welche ſechs Bee zur Vorzeichnung hat.

§. 15.

Nun kann der Anfänger einen Verſuch mit der chromatiſchen (vermiſchten) Tonleiter machen, wozu man nicht mehr, als die drei erſten Finger nöthig hat. Hier iſt ſie:



Chromatiſche Tonleiter.

Anmerkung.

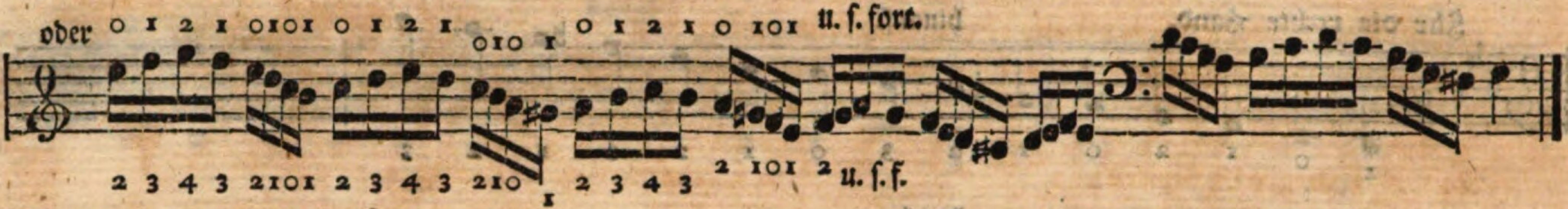
Man brauchet hiebei den Daumen und Zeigefinger am meiſten, den Mittelfinger aber, welcher in der linken Hand auf die Untertaſten f und c, und in der rechten Hand auf die Untertaſten fis und cis zu ſtehen kömmt, weniger. Dieſe vermiſchte Leiter muß man auch herabwärts, nach dem nämlichen Fingerſatze wie hinaufwärts ſowohl mit der rechten als linken Hand der Uebung wegen ſpielen.

§. 16.

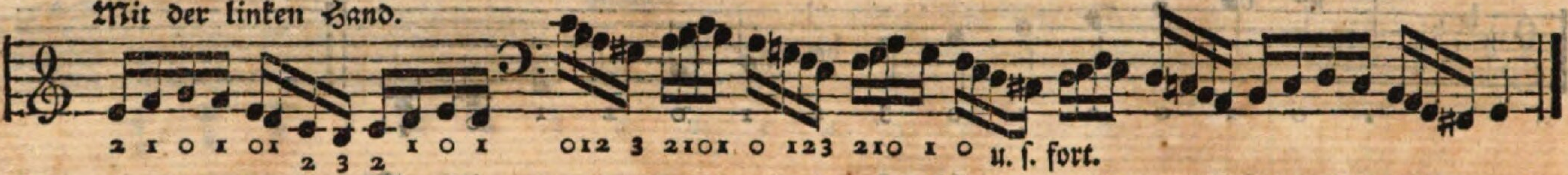
Zwei Beiſpiele von Läufen, worin etliche Töne wiederholet werden.

Solche Läufe, worin etliche Töne wiederholt vorkommen, ſind den Fingern zur Uebung ebenfalls ſehr nützlich, wie hier dergleichen folgen:

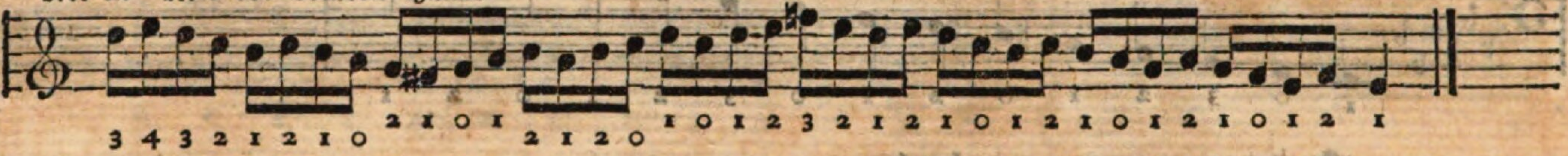
No. 1. Mit der rechten Hand.



Mit der linken Hand.



No. 2. Mit der rechten Hand.



Mit der linken Hand.

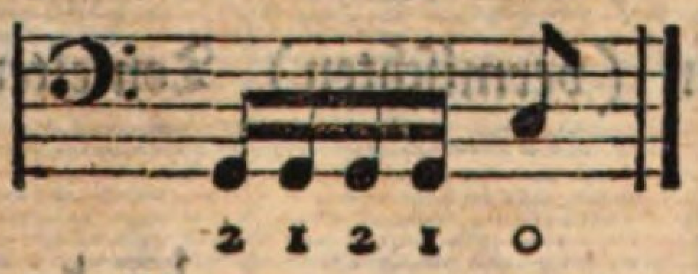
Anmerkung.

Dieſe Läufe überſetze man der Uebung wegen in andere Tonarten. Sollte aber obiger Fingerſatz bei der einen oder andern Tonart nicht ganz angehen; ſo ziehe man eine mit der gewählten Tonart übereinkommende Tonleiter dabei zu Rathe.

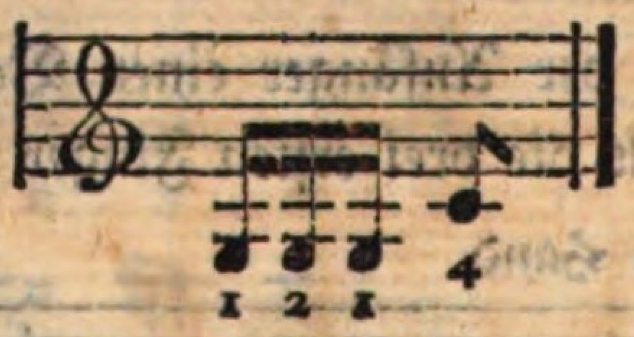
§. 17.

Wie man mehrere gleichtönige Noten ſpielen müſſe.

Zweierlei Töne dürfen niemals mit ebendemſelben Finger geſpielt werden. Wenn man aber z. B. eine Pauke oder die Feldſtöße einer Trompete nachahmen will: ſo müſſen dann zwei Finger wechſelsweiſe auf den nämlichen Ton kommen, als nämlich mit der linken Hand:



und mit der rechten:



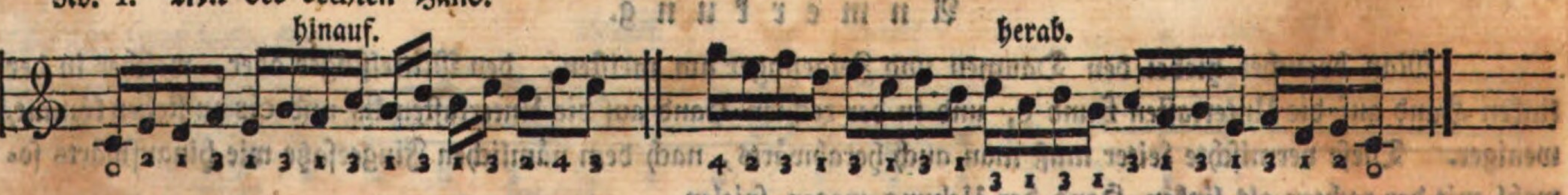
§. 18.

Fingerſatz der Terzſprünge.

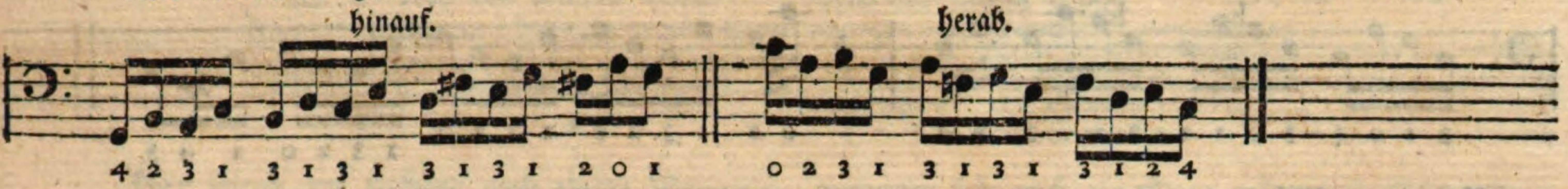
Soll man auf- oder abſpringende Terzen (Dritten) ſpielen: ſo läſſet man einen Finger in der Mitte übrig, gleichwie auch ein Ton übrig bleibt. Solche Terzſprünge können entweder mit dem Daumen und Mittelfinger, oder mit dem Zeige- und Goldfinger, oder mit dem Mittel- und kleinen Finger gemacht werden; doch bedienet man ſich, wenn mehrere nacheinander folgen, meiſtentheils des Zeige- und Mittelfingers, wie folgende Beiſpiele zeigen:

Drei Beiſpiele von verſchiedenen Terzſprüngen.

No. 1. Mit der rechten Hand.

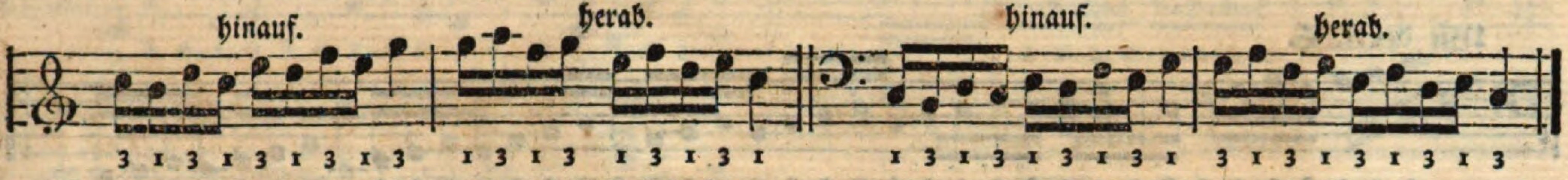


Mit der linken Hand.



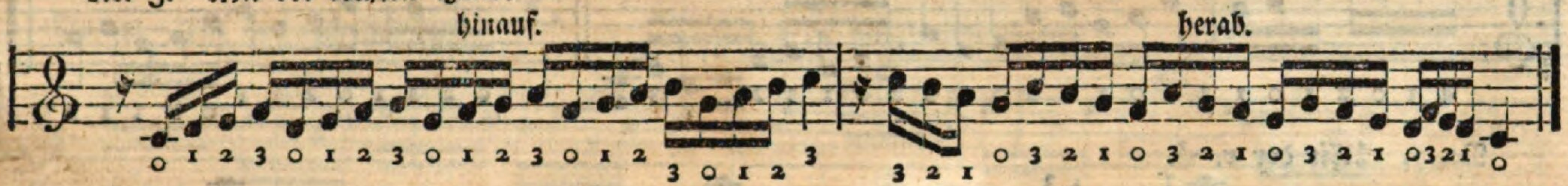
Nun geben wir noch ein Beiſpiel von Terzſprüngen, wo man bei zwei vorhergehenden ſtufenmäßigen Tönen einen Finger überſpringet, damit der darauf folgende Terzſprung mit deſto größerer Kraft der Finger geſpielt werden könne; wie hier folget:

No. 2. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

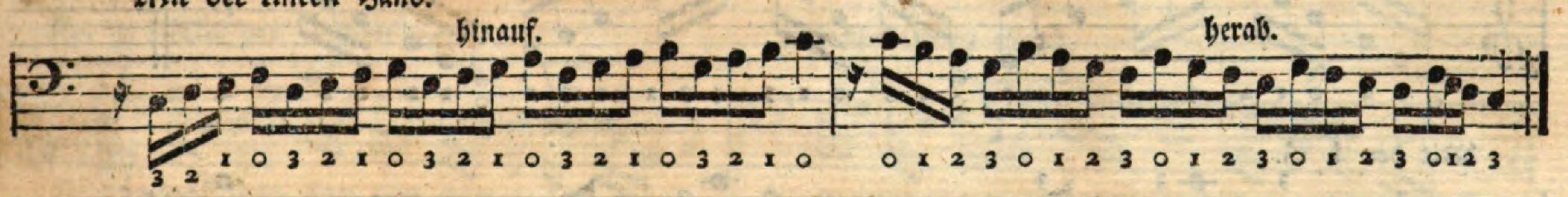


und dann eines von ſtufenmäßigen und mit Terzſprüngen untermiſchten Läufen, wobei man füglicher in der Mitte zwei Finger wegläſſet, wie man hier ſehen kann.

No. 3. Mit der rechten Hand.



Mit der linken Hand.



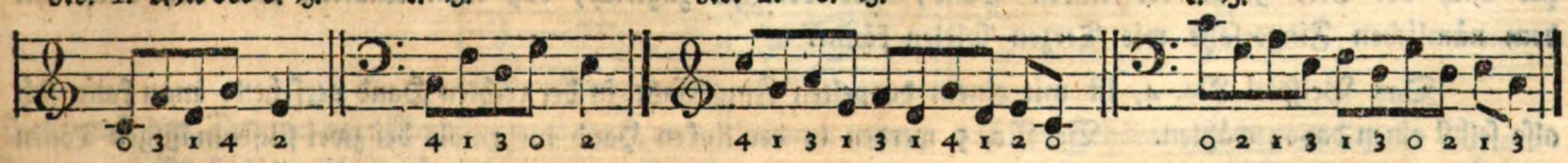
§. 19.

Bei Quartſprüngen erfodert es meiſtentheils die Lage der Taſten und der Hand, daß man zwei Finger überſpringe; doch kommen nach Beſchaffenheit der Taſten auch Fälle vor, wo man ſie, wie Terzſprünge, mit den nämlichen Fingern, beſonders mit dem Daumen und Mittelfinger, welche ſich weiter, als die andern Finger, ausdehnen können, ſpielen muß. Fingerſatz der Quartſprünge.

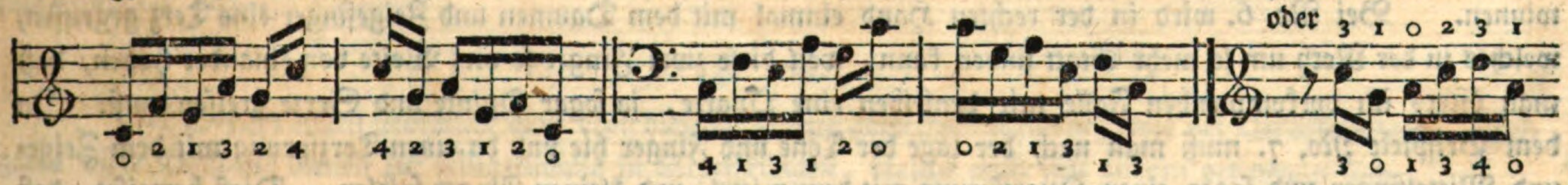
Folgende verſchiedene Beiſpiele, worin auch mit unter Terzſprünge vorkommen, werden dieſes am beſten lehren.

Verſchiedene Beiſpiele von Quartſprüngen 1) für Anfänger.

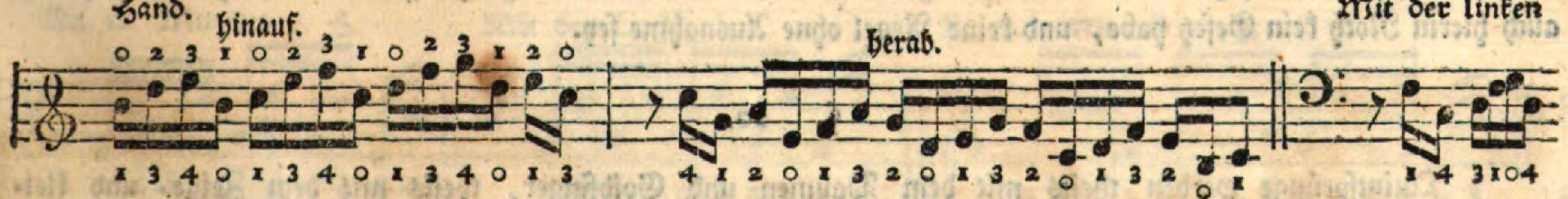
No. 1. Mit der r. H. l. H. No. 2. r. H. l. H.

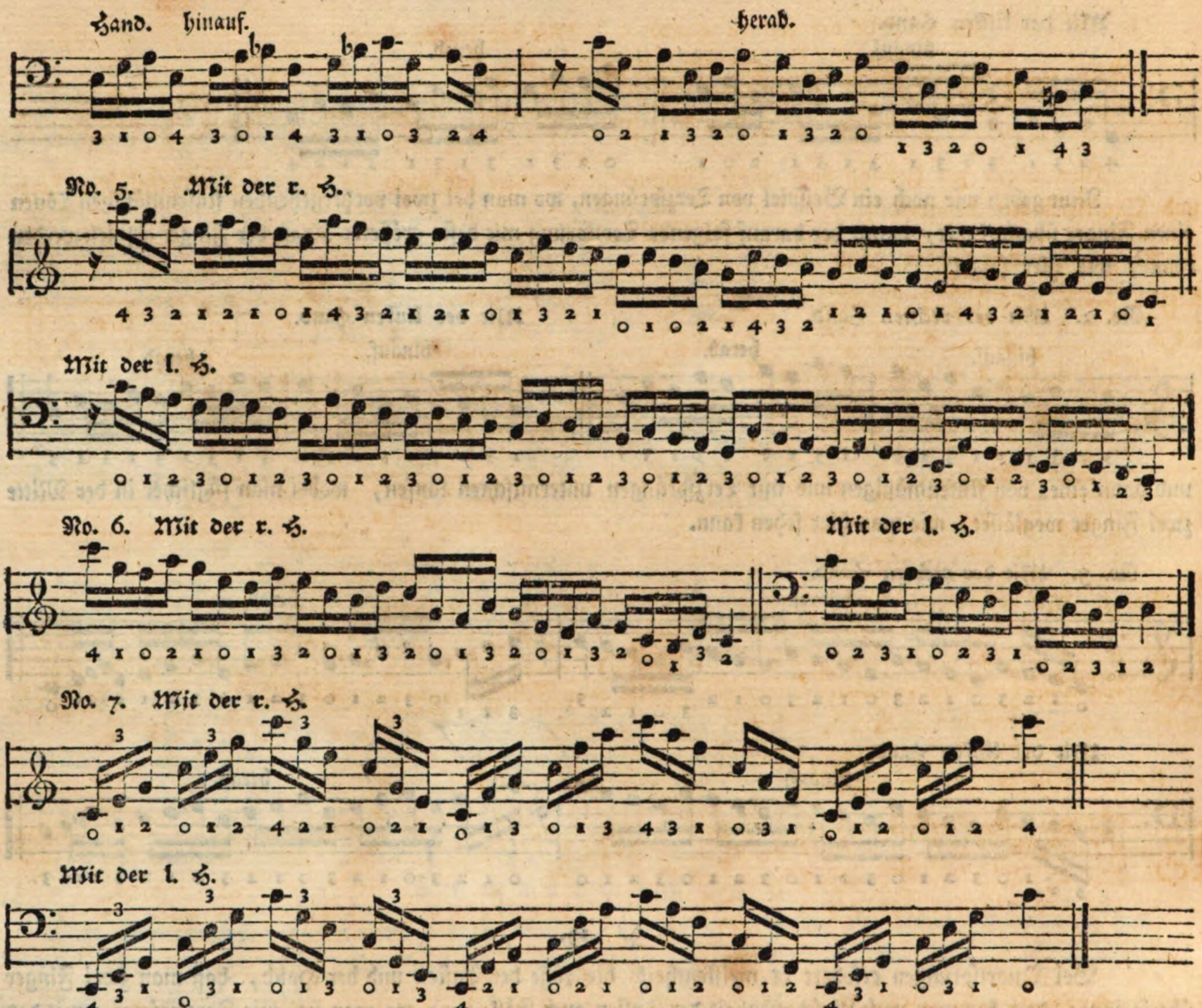


No. 3. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand. No. 4. Mit der rechten



Hand. Mit der linken





a) für Geübtere.

Einige kurze Bemerkungen über vorſtehende Beiſpiele.

In dem Beiſpiele No. 1. kömmt die Lage der Töne mit der Lage der Finger ganz überein, oder, wie man ſonſt zu ſagen pflegt, liegen die Töne in der Hand. In dem Beiſpiele No. 2. wird ein paar mal der Mittelfinger, wie in dem zweiten Beiſpiele des vorigen Paragraphen aus der nämlichen Urſache, überſprungen; dieſes geſchiehet auch bei No. 3. in der linken Hand, und beweiſet zugleich, daß man Quarten bisweilen auch mit dem nämlichen Fingerſatze wie Terzen ſpielen könne.

Das Beiſpiel No. 4. iſt mit einem doppelten Fingerſatze in der rechten Hand verſehen: man kann ſich alſo ſelbſt einen davon wählen. Bei No. 5. werden in der linken Hand mehrmals bei zwei ſtufenmäßigen Tönen zwei Finger in der Mitte weggelaſſen; dieſes geſchiehet deswegen, um zur Fortſetzung des Laufes Finger zu gewinnen. Bei No. 6. wird in der rechten Hand einmal mit dem Daumen und Zeigefinger eine Terz gegriffen, welches in der Noth um ſo mehr Statt finden kann, weil dieſe zwei Finger ſo viel Weite von einander haben, daß man öfters im vorkommenden Falle mit denſelben eine Quarte, ja ſogar Quinte und Sexte greifen muß. In dem Beiſpiele No. 7. muß man nach der Lage der Töne und Finger hie und da einen Terzſprung mit dem Zeige- und Mittelfinger und ſogar einen Quartſprung mit dem mittel- und kleinen Finger ſpielen. Dieß beweiſet, daß auch hierin Noth kein Geſetz habe, und keine Regel ohne Ausnahme ſey.

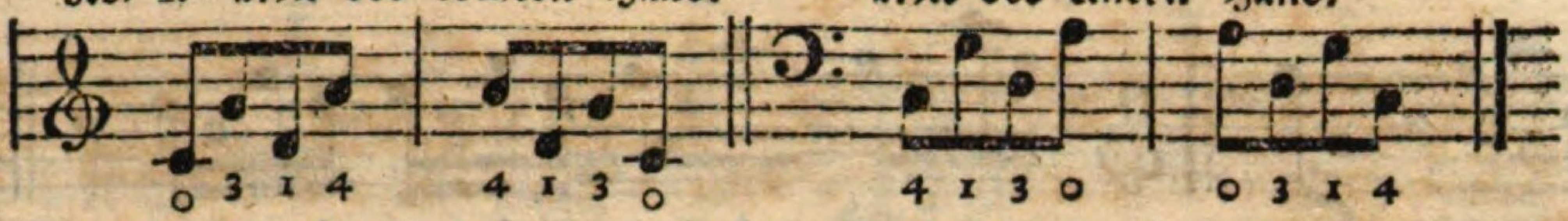
§. 20.

Fingerſatz der Quintſprünge.

Quintſprünge werden theils mit dem Daumen und Goldfinger, theils mit dem Zeige- und kleinen Finger geſpielt, wie z. B.

No.

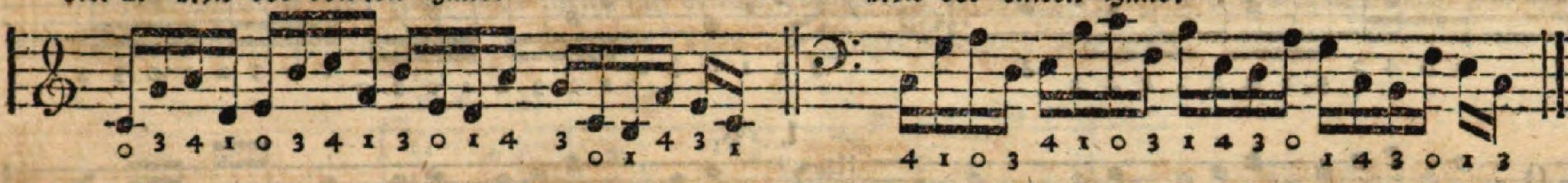
No. 1. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.



Verſchiedene Beiſpiele von Quintſprüngen.

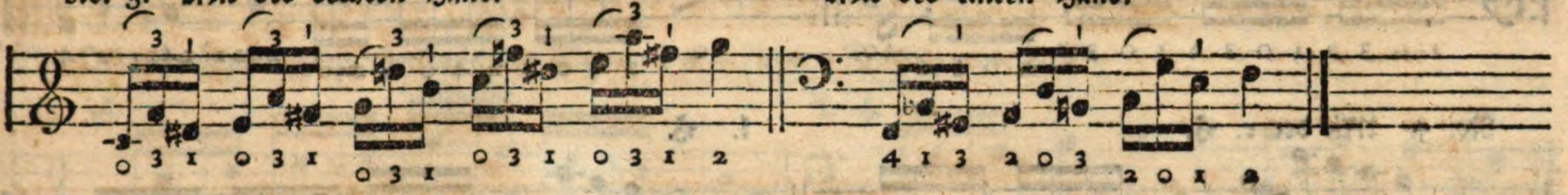
Hier folgen zur Uebung noch einige Beiſpiele, worunter ſich auch ein Paar mit untermiſchten Terz- und Quartſprüngen befindet.

No. 2. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.



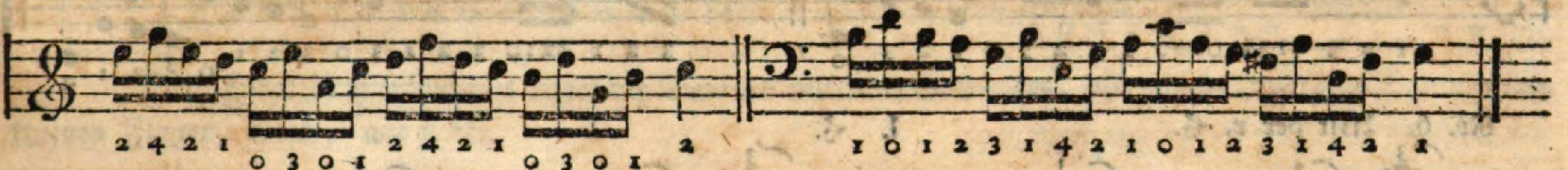
1) für Anfänger.

No. 3. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

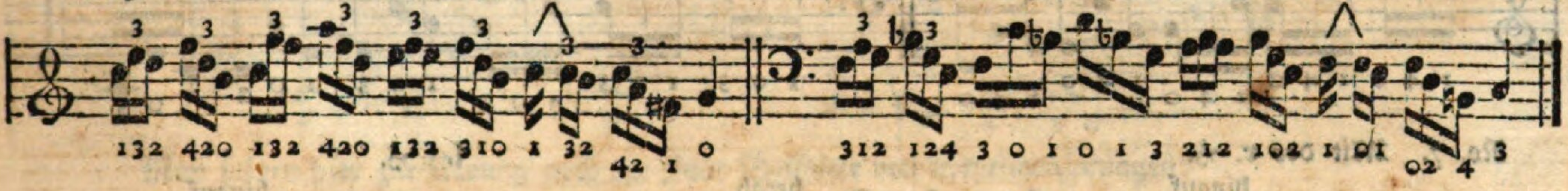


2) für Geübtere.

No. 4. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.



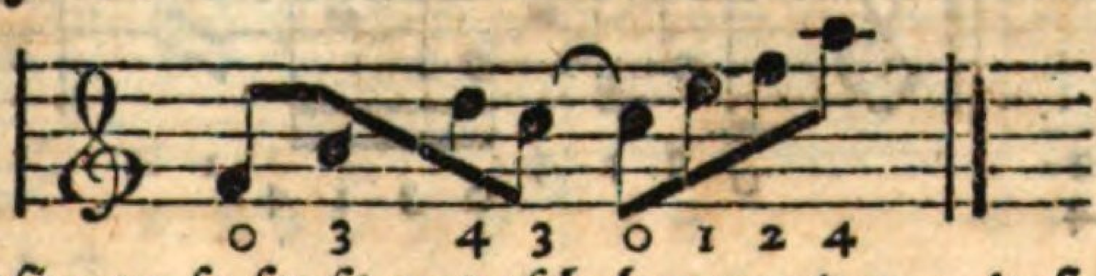
No. 5. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.



Anmerkung.

Ueber den Fingerwechſel.

Gleichwie man mehrmals einen, zwei oder gar drei Finger überſpringen muß, wie aus vielen vorhergehenden Beiſpielen wahrzunehmen iſt: ſo ereignet ſich auch manchmal der Fall, daß auf zwei gleiche nacheinander folgende Töne, ſowohl nach der obigen bei §. 17. befindlichen Regel als zur Fortführung eines Laufs zweierlei Finger zu ſtehen kommen, wie man hier oben in dem letzten Beiſpiele bei dem Zeichen /\ ſehen kann. Es giebt noch einen andern Fall, wo ein ſolcher Fingerwechſel dem Ohre unbemerkt bleiben muß, wenn zwei gleiche Töne ein Bindungszeichen haben, wie z. B.



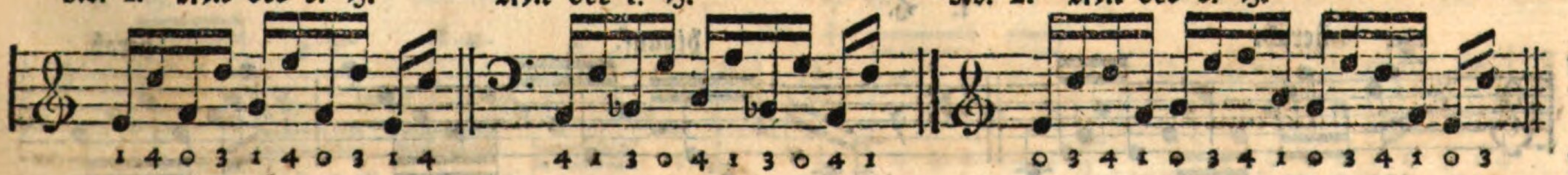
Hier muß der Daume dem Goldfinger ſo ſanft unterſchoben werden, daß der Zuhörer glaubt, es ſey ein einziger Finger. Dieſe Unterſchiebung eines andern Fingers iſt nur alsdann nothwendig, wenn zur Fortſetzung eines Laufs Finger fehlen.

§. 21.

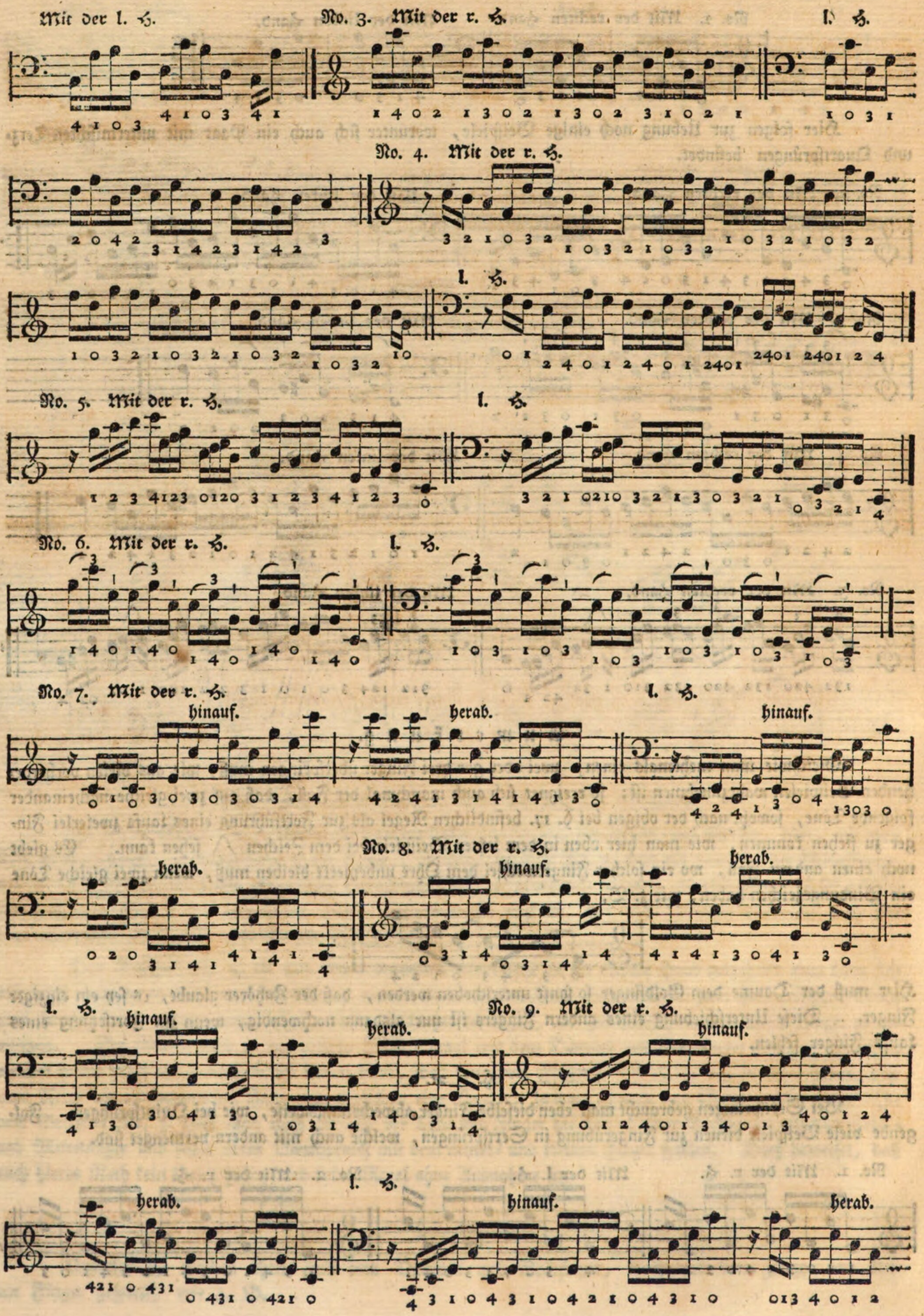
Fingerſatz der Sextſprünge.

Bei Sextſprüngen gebraucht man eben dieſelbe Finger abwechslungsweiſe, wie bei Quintſprüngen. Folgende viele Beiſpiele dienen zur Fingerübung in Sextſprüngen, welche auch mit andern vermenget ſind.

No. 1. Mit der r. H. Mit der l. H. No. 2. Mit der r. H.

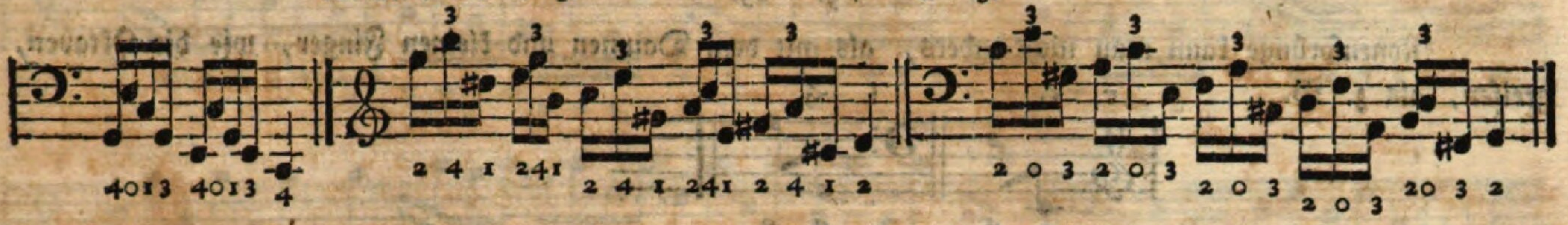


Viele Beiſpiele von Sextſprüngen. 1) für Anfänger.



2) für Geübtere.

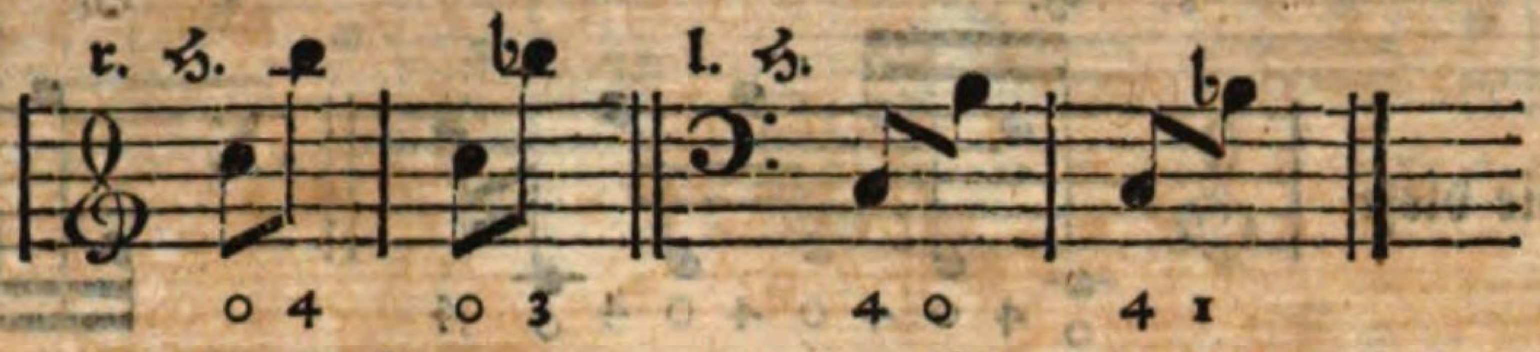
10. Mit der r. H. l. H.



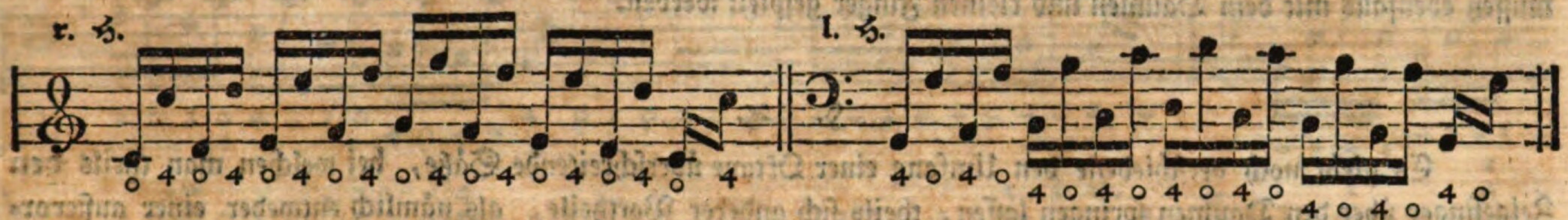
§. 22.

Septimenſprünge kann man theils mit dem Daumen und Goldfinger, theils mit dem Daumen und kleinen Finger ſpielen, je nachdem es die Lage der Taſten und Finger erfodert, wie z. B.

Fingerſatz a) der Septimenſprünge.

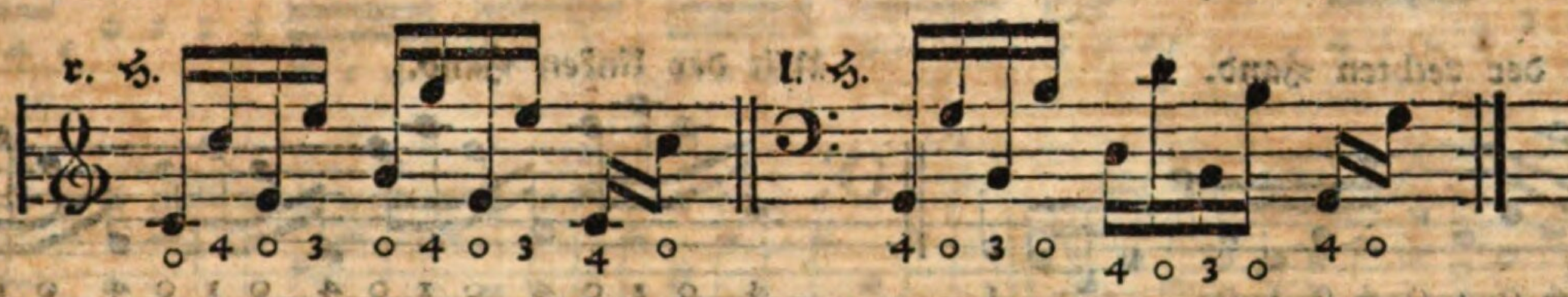


Bei Oktavſprüngen gebrauchet man den Daumen und kleinen Finger, wie z. B.



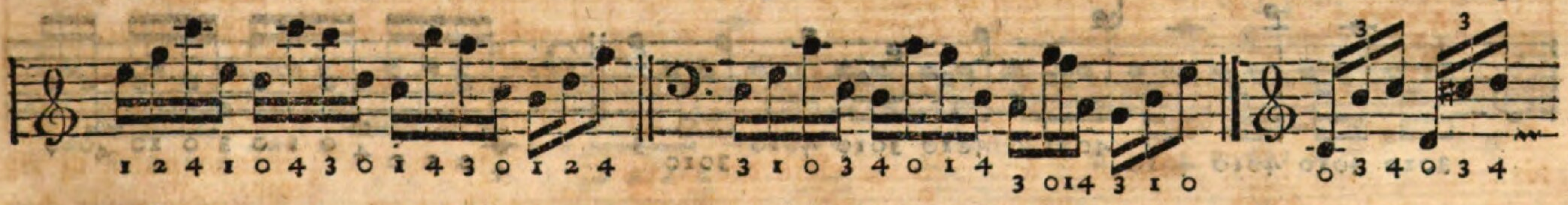
b) Der Oktavſprünge.

Doch findet auch manchmal dabei der Daumen mit dem Goldfinger, abwechſelnd mit dem Daumen und kleinen Finger, Statt, wie z. B.

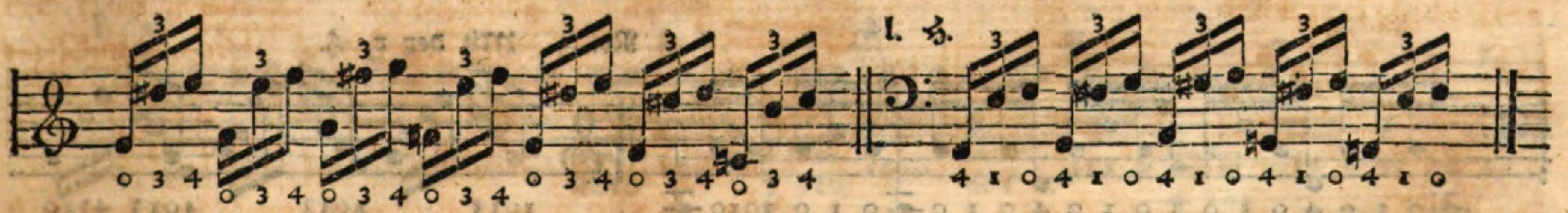


Nun folgen hier zur Uebung noch ein Paar Beiſpiele von Septimenſprüngen:

No. 1. Mit der r. H. l. H. No. 2. Mit der r. H.

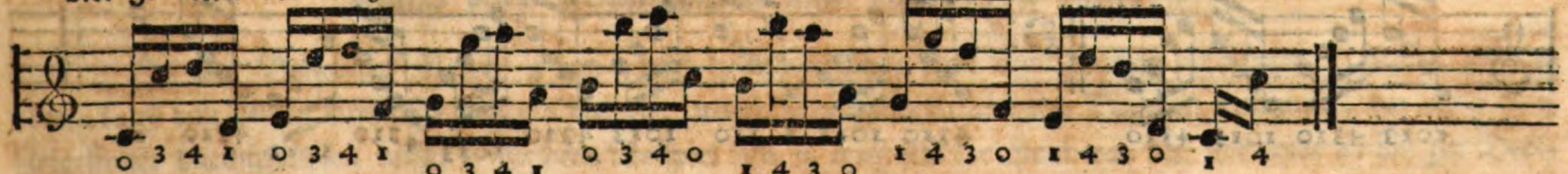


Zwei Beiſpiele von Septimenſprüngen, das eine für Anfänger, das andere für Geübtere.

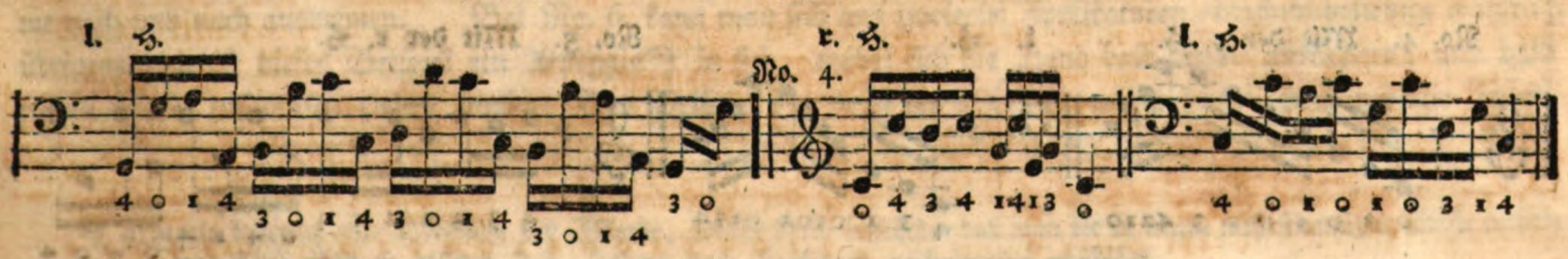


Und hier ein Beiſpiel von Oktavſprüngen:

No. 3. Mit der r. H.



Zwei Beiſpiele von Oktavſprüngen.

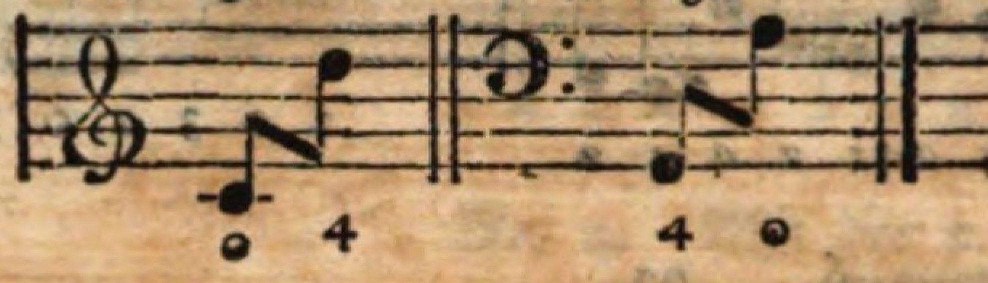


§. 23.

Fingerſatz der Nonenſprügen.

Nonenſprünge kann man nicht anders, als mit dem Daumen und kleinen Finger, wie die Oktaven, greifen, als z. B.

r. H. l. H.

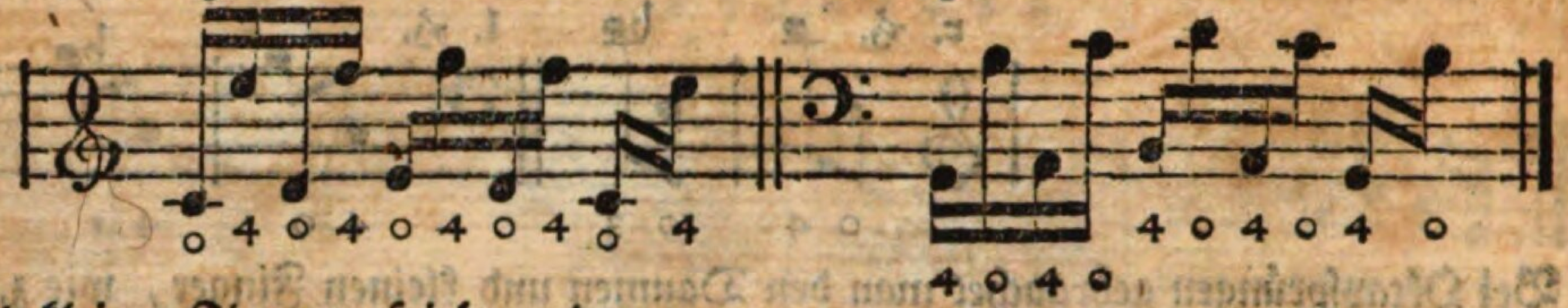


§. 24.

Fingerſatz der Decimenſprünge.

r. H. l. H.

Decimenſprünge wie dieſe



müſſen ebenfalls mit dem Daumen und kleinen Finger geſpielt werden.

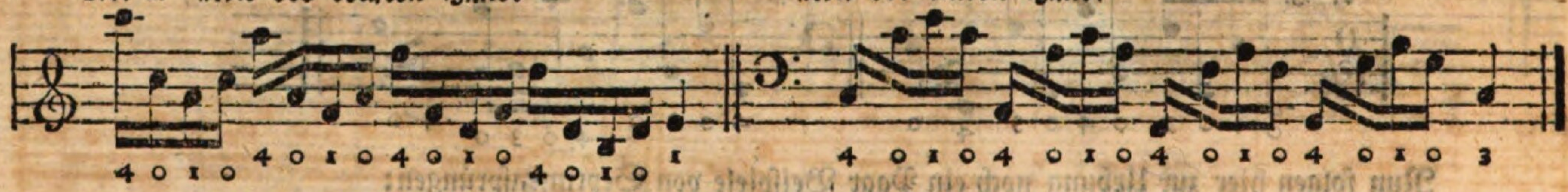
§. 25.

Vom Ueberſpringen des Zeigefingers über den Daumen, und von andern Vortheilen des Fingerſatzes.

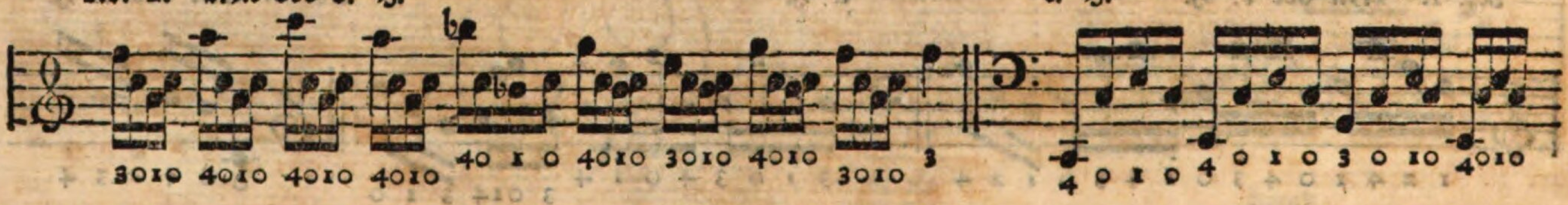
Es giebt noch verſchiedene den Umfang einer Oktave überſchreitende Sätze, bei welchen man theils den Zeigefinger über den Daumen ſpringen laſſen, theils ſich anderer Vortheile, als nämlich entweder einer außerordentlichen Ausdehnung der Finger oder Gleichgewichthaltung der Hand, bedienen muß, um ſie herauszubringen, wie folgende Beiſpiele dergleichen enthalten:

Mehrere Beiſpiele von Sätzen, welche den Umfang einer Oktave überſchreiten.

No. 1. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

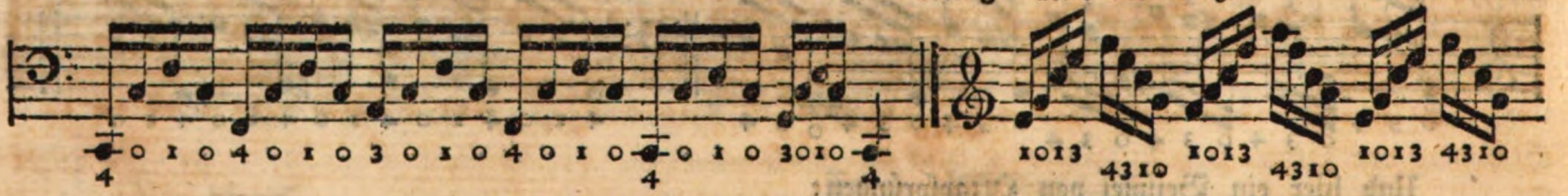


No. 2. Mit der r. H. l. H.

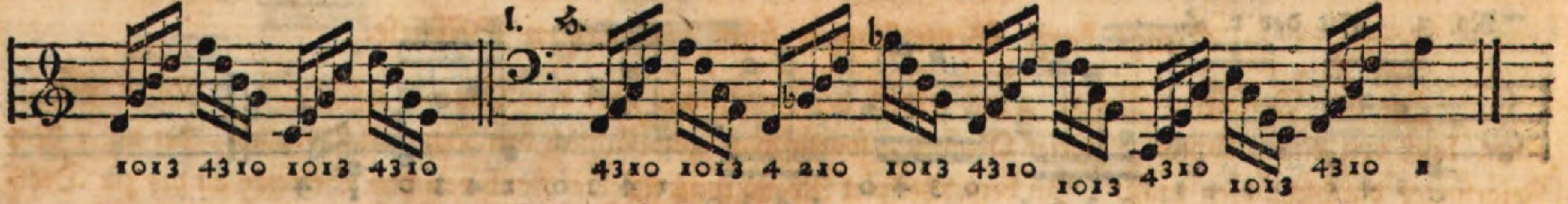


Für Geübtere.

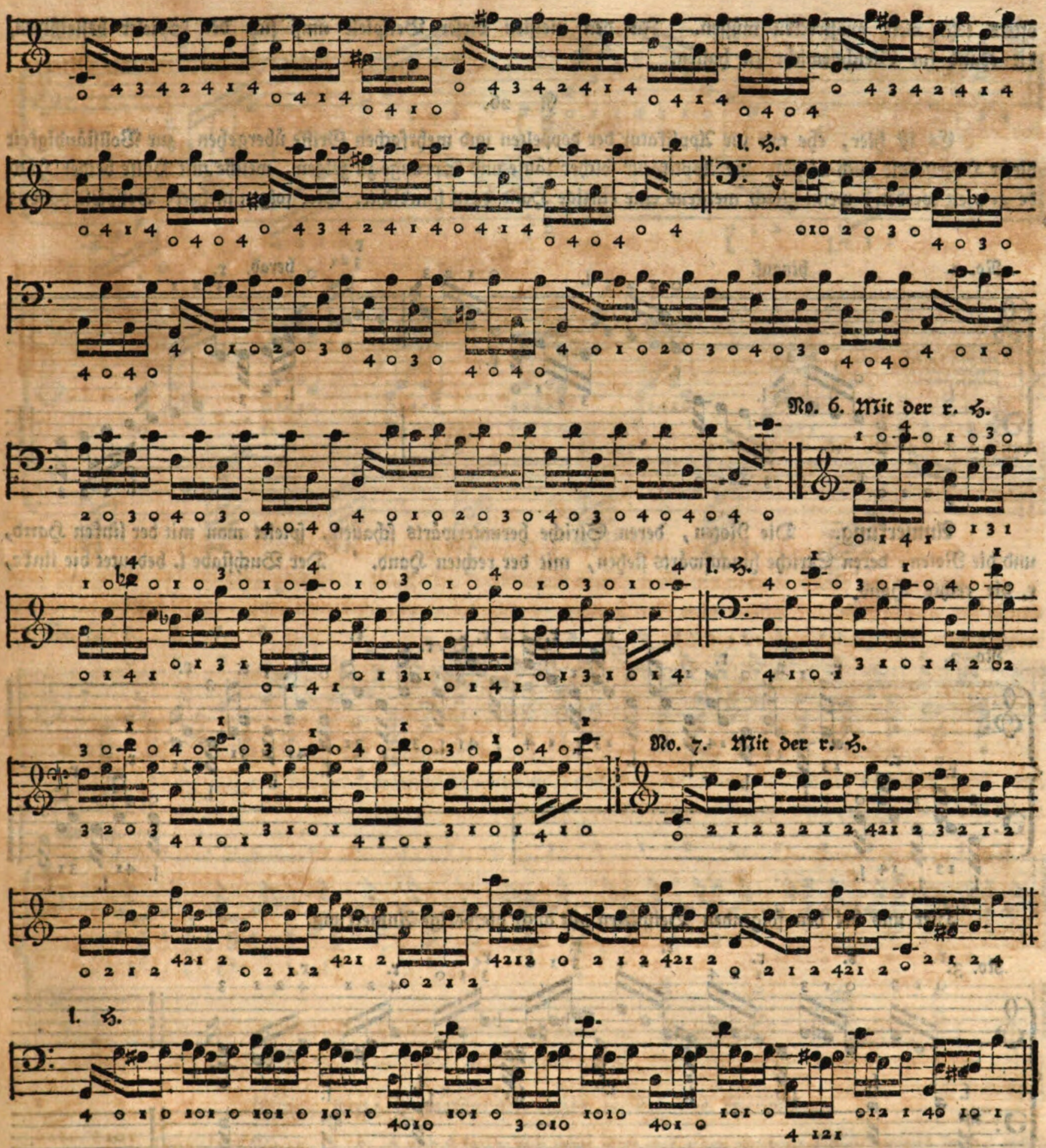
No. 3. Mit der r. H.



l. H.



No. 4. Mit der r. H. l. H. No. 5. Mit der r. H.



Einige kurze Bemerkungen über die vorigen Beiſpiele.

In den Beiſpielen No. 1, 2 und 3 wird der Zeigefinger über den Daumen geſchlagen. No. 4. enthält einen Lauf von einem Umfange zweier Oktaven, worin man hauptſächlich den Daumen gebraucht, der unter dem Zeigefinger durchſchlüpfen muß. In dem Beiſpiel No. 5. muß ſich die Hand von der Sekunde an bis zur Decime nach und nach ausdehnen. Bei No. 6. kann man ſich aus zweierlei Applikaturen eine ſelbſtbeliebige wählen; übrigens begreift dieſes Beiſpiel ein Arpeggio*) in ſich, wobei ſich die Hand bald ſchnell ausdehnen, und bald ſchnell wieder zuſammen ziehen muß. Das Beiſpiel No. 7. iſt ein Wirbel, wobei ſich die zwei äußerſte Finger

*) Arpeggio bedeutet eine Brechung der Akkorde, welche darin beſtehet, daß man die in einem mehrſtimmigen Griffe enthaltene Töne nicht zu gleicher Zeit, ſondern nach Harfenart nacheinander anſchlägt.

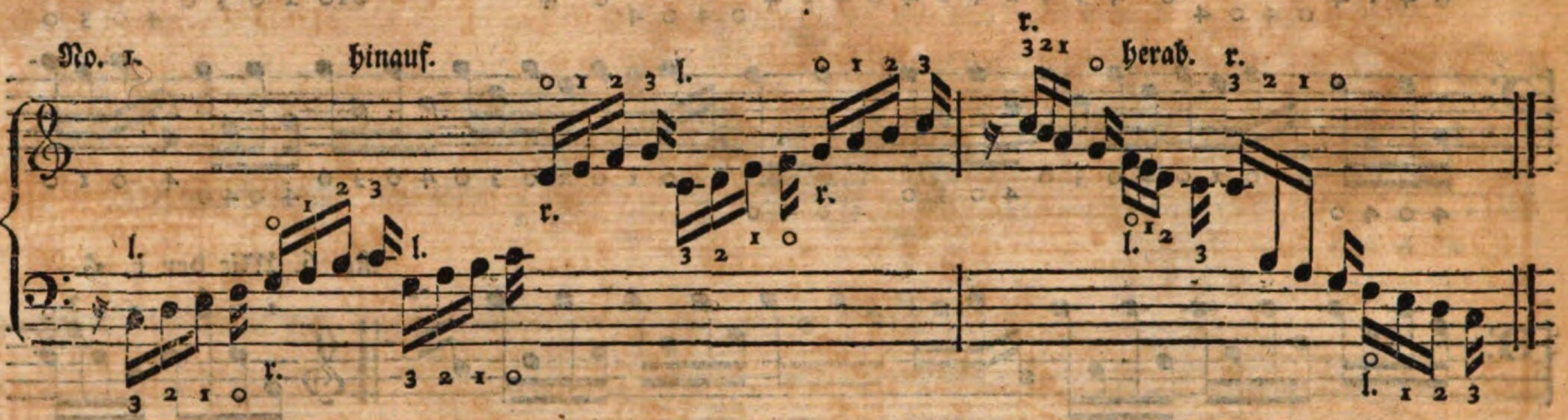
öfters ſehr weit ausſtrecken müſſen. In den meiſten dieſer Beiſpiele muß ſich der Spieler befleißigen, die Hand im Gleichgewicht zu halten.

§. 26.

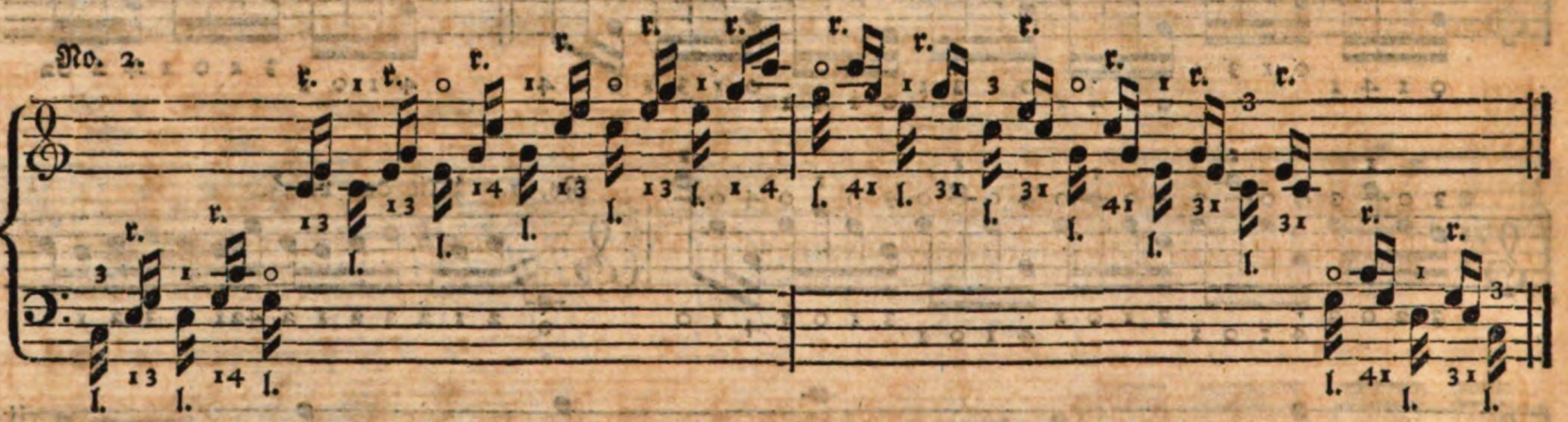
Von Läufen und Sprüngen, die man mit Hülfe beider Hände ſpielt.

Es iſt hier, ehe wir zur Applikatur der doppelten und mehrfachen Griffe übergehen, zur Vollſtändigkeit dieſer Orgelſchule auch nöthig, die Applikatur ſolcher Läufe und Sprünge zu zeigen, welche mit Hülfe beider Hände geſpielt werden, wenn gleich meiſtens eine einzige Hand dazu hinreichte. Hier folgen mehrere Beiſpiele davon:

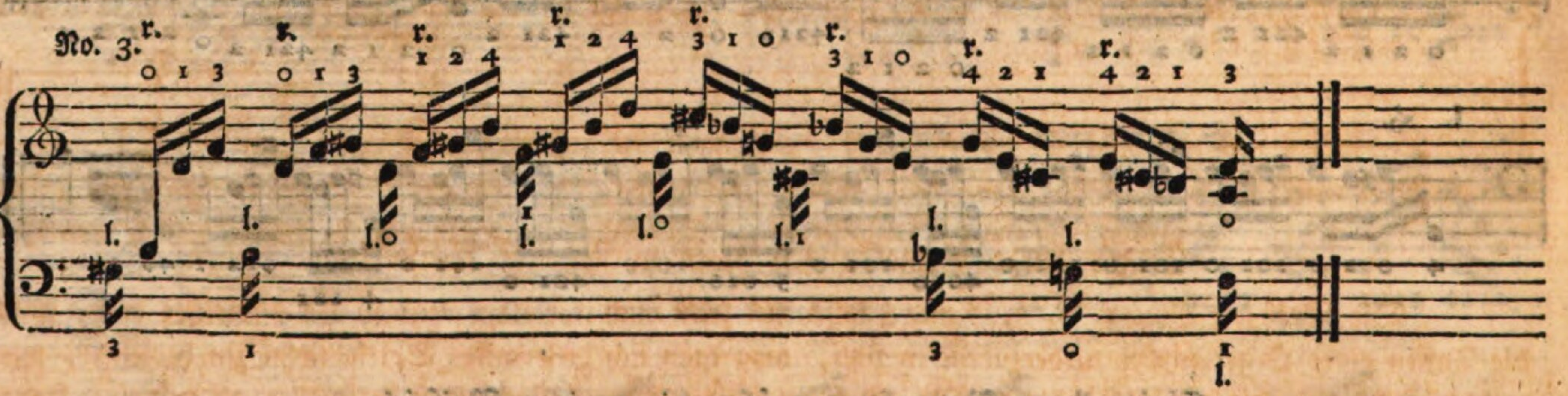
Mehrere Beiſpiele von ſolchen Läufen und Sprüngen, hauptſächlich für Geübtere.

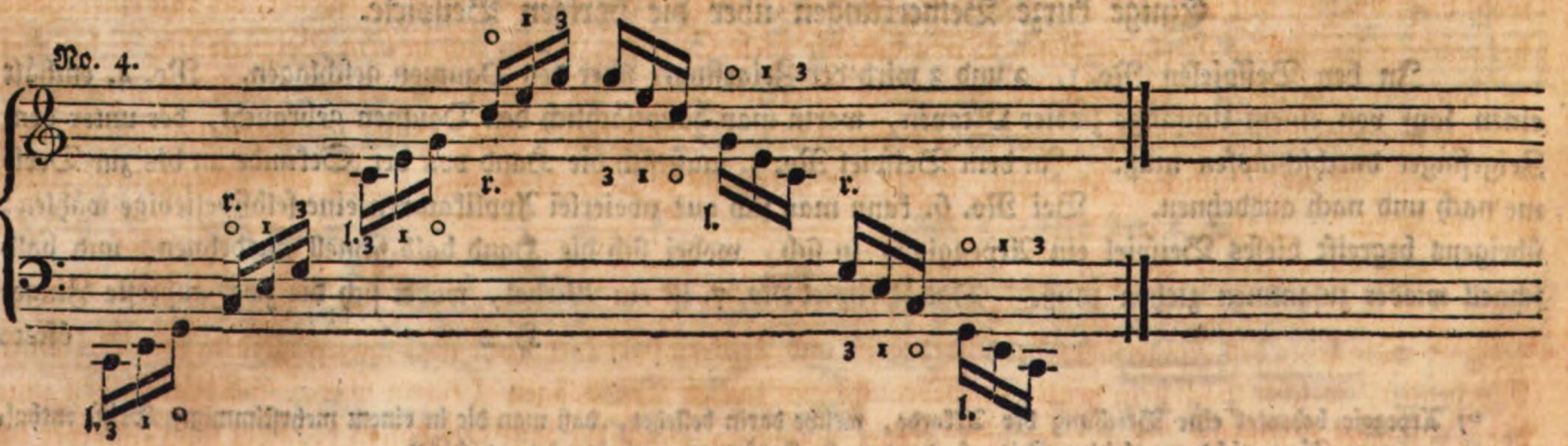


Anmerkung. Die Noten, deren Striche herunterwärts ſchauen, ſpielet man mit der linken Hand, und die Noten, deren Striche hinaufwärts ſtehen, mit der rechten Hand. Der Buchſtabe l. bedeutet die linke, r. die rechte Hand.

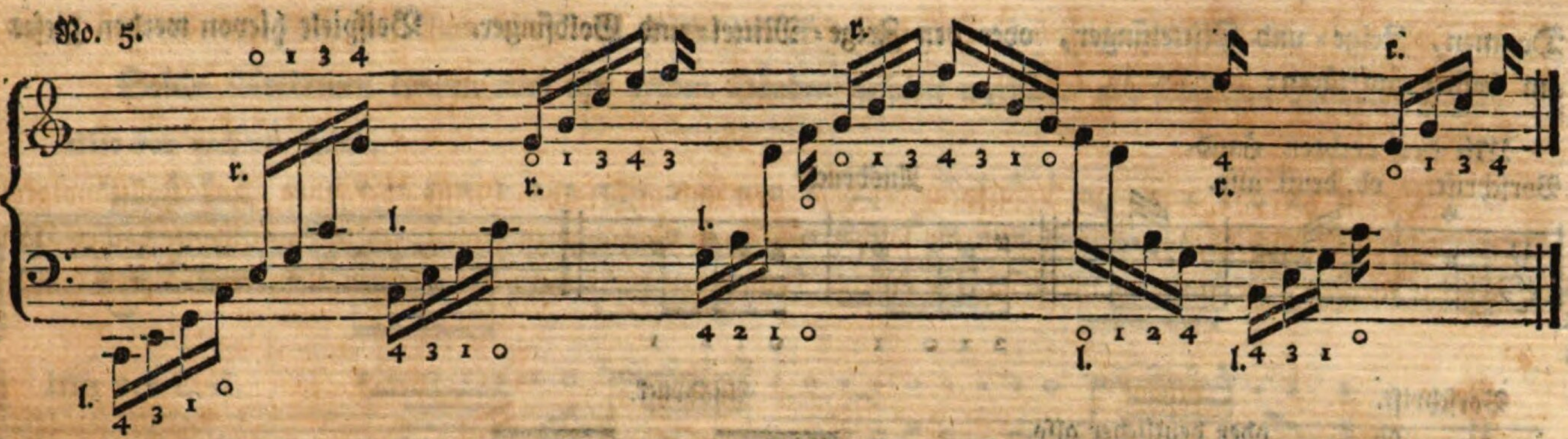


Hier und bei den folgenden Beiſpielen gilt auch die vorige Anmerkung.

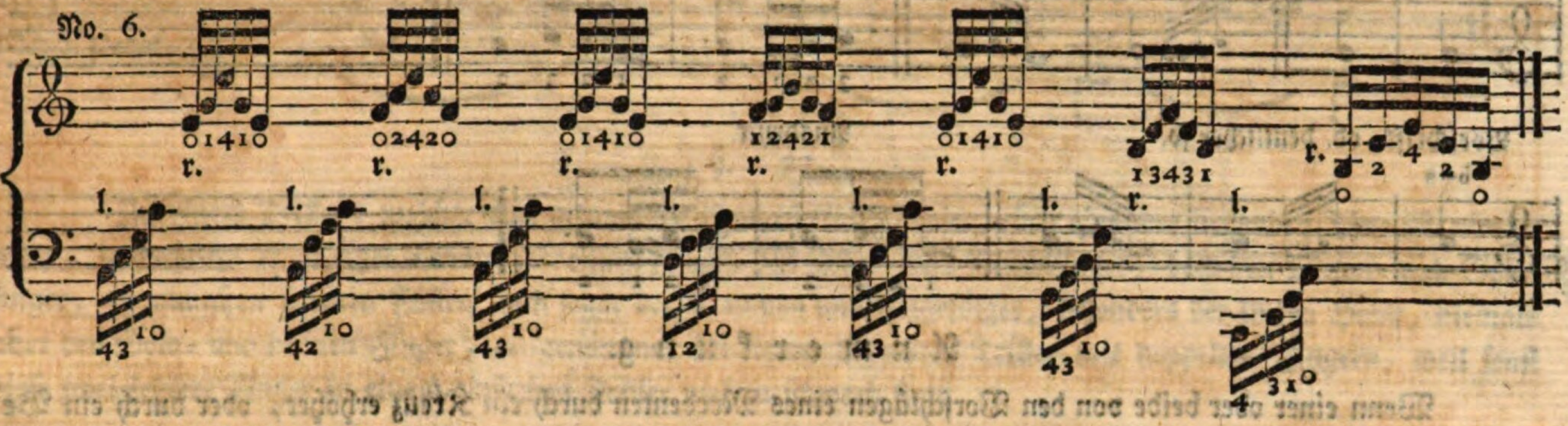




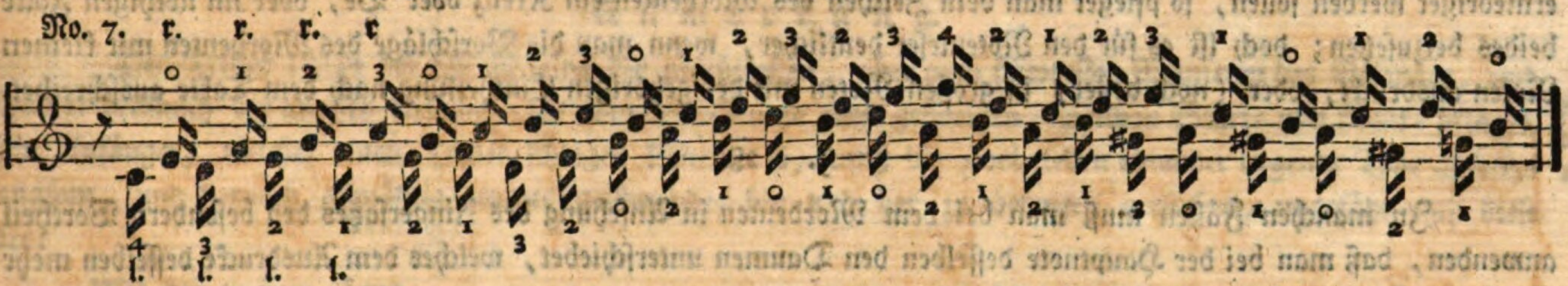
No. 5.



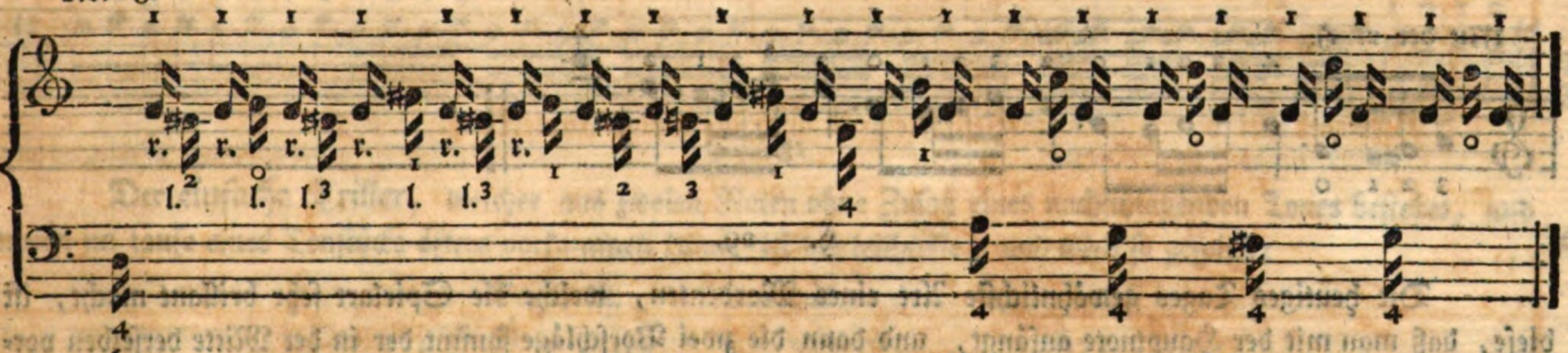
No. 6.



No. 7.



No. 8.



Einige kurze Bemerkungen über vorſtehende Beiſpiele.

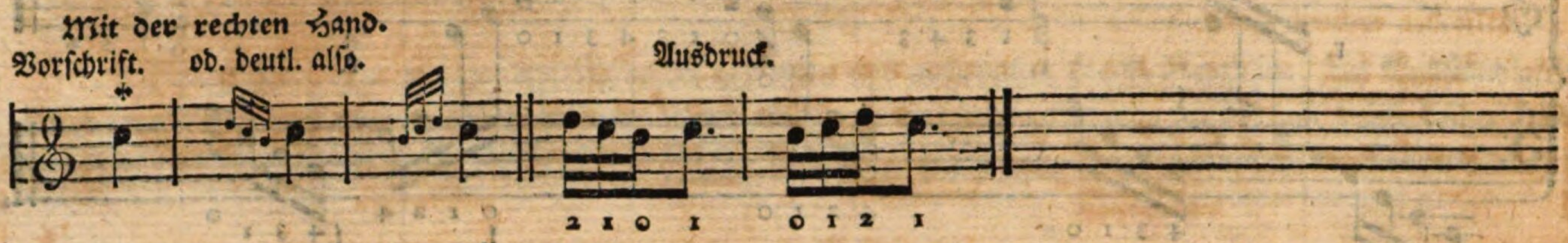
Die Beiſpiele No. 1, 2, 3, 7 und 8 laſſen ſich zwar auch mit einer einzigen Hand ſpielen; doch, wenn die Taſten einer Orgel ſchwer niederzudrücken ſind, mag man ſich dieſer alten Spielart ohnehin bedienen, wiewohl dieſe Sätze, mit beiden Händen geſpielt, auch bei einer leichten Taſtatur weit kraftvoller, als mit einer Hand, herauskommen. Der Verfaſſer dieſes Werks benutzte dieſe Spielart, welche ſich in dem Beiſpiele No. 1. befindet, in ſeiner den Orgelſpielern ohne Zweifel bekannten Hirtenwonne, bei dem Ausdrucke des ſchnell dahin fahrenden Blitzes mit dem beſten Erfolge. In den Beiſpielen No. 4, 5 und 6 ſind beide Hände unumgänglich nothwendig. No. 6. enthält ein förmliches Arpeggio, ſo wie die Beiſpiele No. 2, 3, 4 und 5 auch aus gebrochenen Akkorden beſtehen.

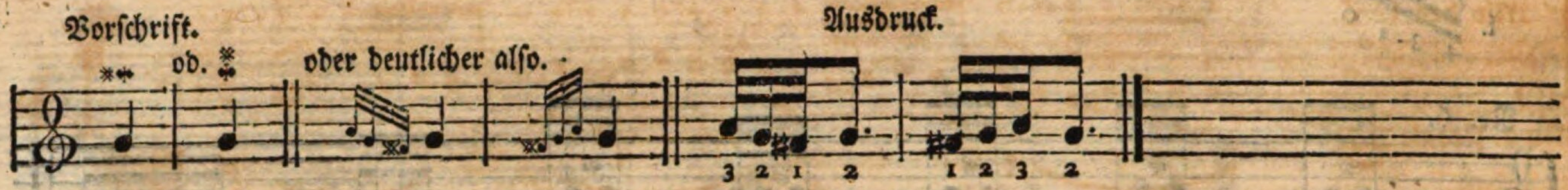
§. 27.

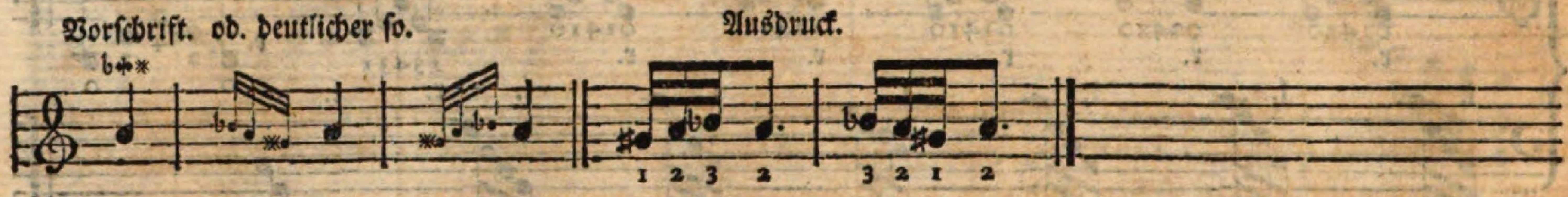
Die Lehre des Fingerſatzes bei Mordenten und Trillern darf hier nicht übergangen werden. — Bei einem Mordenten, welcher nach dem heutigem Gebrauche aus zweien Vorſchlägen (einem über, und dem andern unter der Hauptnote) beſtehet, hat man drei Finger nöthig. Nach der Lage der Taſten brauchet man entweder den Vom Fingerſatze bei einem Mordenten.

Daumen, Zeige- und Mittelfinger, oder den Zeige- Mittel- und Goldfinger. Beiſpiele hievon werden dieſes am beſten aufklären:

Beiſpiele von Mordenten nebſt dem Fingerſatze.







Anmerkung.

Von der Bezeichnungsart der Mordenten.

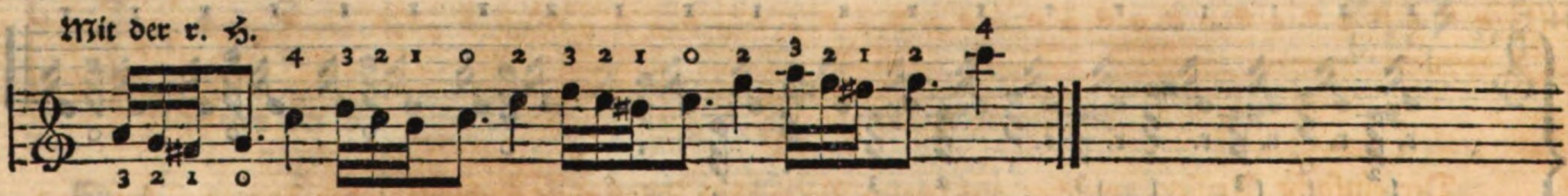
Wenn einer oder beide von den Vorſchlägen eines Mordenten durch ein Kreuz erhöhet, oder durch ein Be erniedriget werden ſollen, ſo pfleget man dem Zeichen des Mordenten ein Kreuz oder Be, oder im nöthigen Falle beides beizuſetzen; doch iſt es für den Notenleſer deutlicher, wenn man die Vorſchläge des Mordenten mit kleinen Noten ausdrückt, oder (noch beſſer) in großen Noten mit der gehörigen Eintheilung nach dem Takte ausſchreibet.

§. 28.

Von einem beſondern Vortheile bei den Mordenten in Anſehung des Fingerſatzes.

In manchen Fällen muß man bei dem Mordenten in Anſehung des Fingerſatzes den beſondern Vortheil anwenden, daß man bei der Hauptnote deſſelben den Daumen unterſchiebet, welches dem Ausdrucke deſſelben mehr Kraft und Feuer giebt, wie man hier ſehen kann:

Beiſpiel eines ſolchen Fingerſatzes.

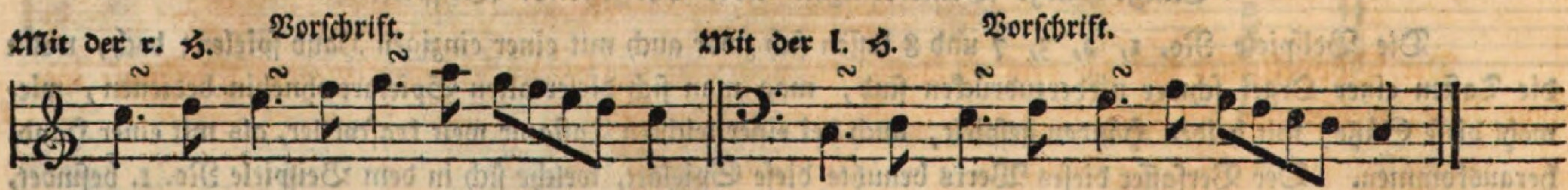


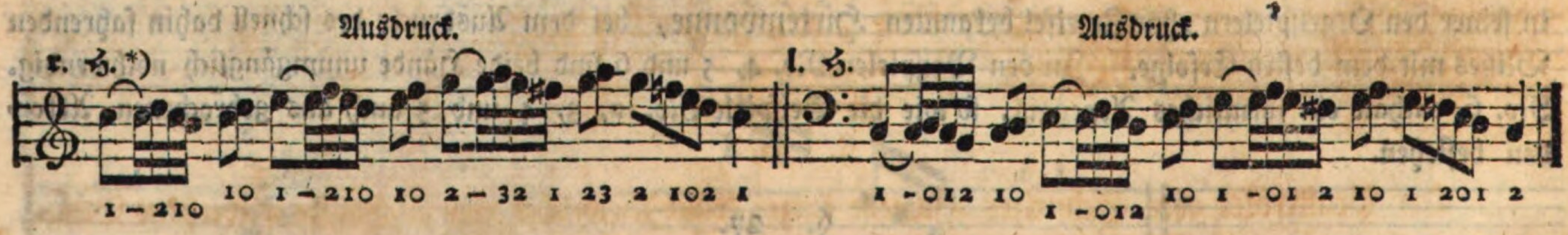
§. 29.

Von einer heutiges Tages gewöhnlichen Art eines Mordenten.

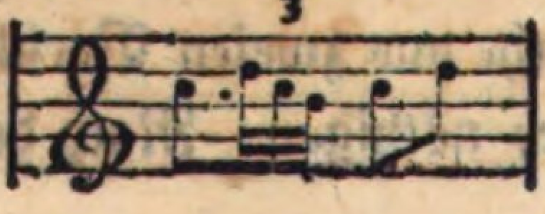
Die heutiges Tages gewöhnlichſte Art eines Mordenten, welche die Spielart ſehr brillant macht, iſt dieſe, daß man mit der Hauptnote anfängt, und dann die zwei Vorſchläge ſammt der in der Mitte derſelben vorgehenden Wiederholung der Hauptnote nachfolgen läſſet, wovon hier ein Beiſpiel ſtehet:

Beiſpiel eines ſolchen Mordenten.



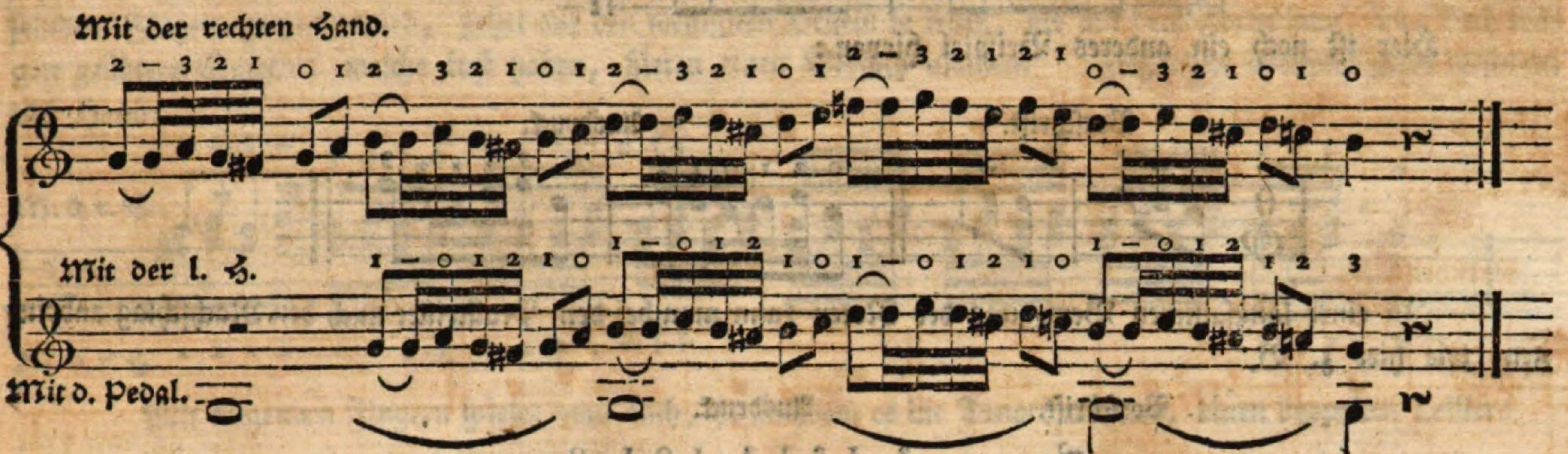


Anmer-

*) Wird von einigen auch alſo geſchrieben:  weil man dieſe Art von Mordenten wirklich alſo ſpielen muß.

Anmerkung.

Solche Mordenten können auch mit beiden Händen geſpielt werden, wie folgendes Beiſpiel zeiget:



Beiſpiel eines doppelten Mordenten für Geübtere.

§. 30.

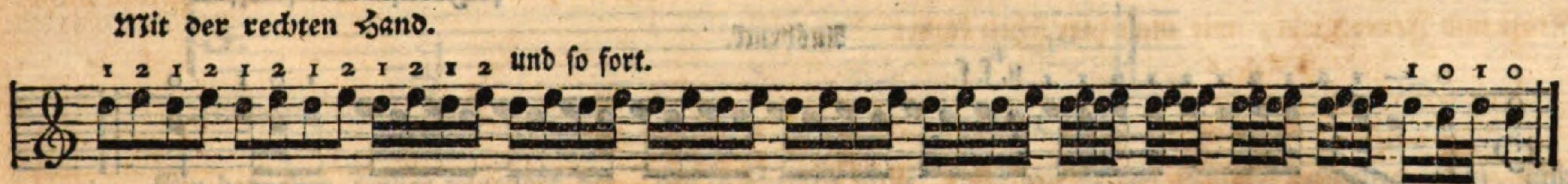
Vom Fingerſatze bei einem Triller.

Zu einem Triller, welcher eine geſchwinde Umwechslung zweier neben einander liegenden Töne iſt, nimmt man, je nachdem er in einer Tonart vorkömmt, bald den Zeige- und Mittelfinger, bald den Mittel- und Goldfinger, in manchen ſeltenen Fällen auch ſogar den Daumen und Zeigefinger, beſonders der linken Hand, niemals aber den Gold- und kleinen Finger, ausgenommen bei einem doppelten Triller mit doppelten Fingern, weil ſonſt dieſe zwei letztere Finger zu einem einfachen Triller viel zu ſchwach ſind.

Anmerkung.

Wie ein Anfänger den Triller ſchlagen lernen ſoll.

Der Triller iſt in der Muſik eine der prächtigſten, aber auch ſchwerſten Manieren des Geſanges, und erfodert demnach die längſte Uebung, bis man denſelben zu einer gehörigen, gleichen Stärke und Runde bringet. Ein Anfänger, welcher einen Triller ſchlagen lernen will, muß die zwei neben einander liegende Töne anfangs langſam, und hernach allmählig immer geſchwinder hin und her zu bewegen verſuchen, ungefähr auf dieſe Art:

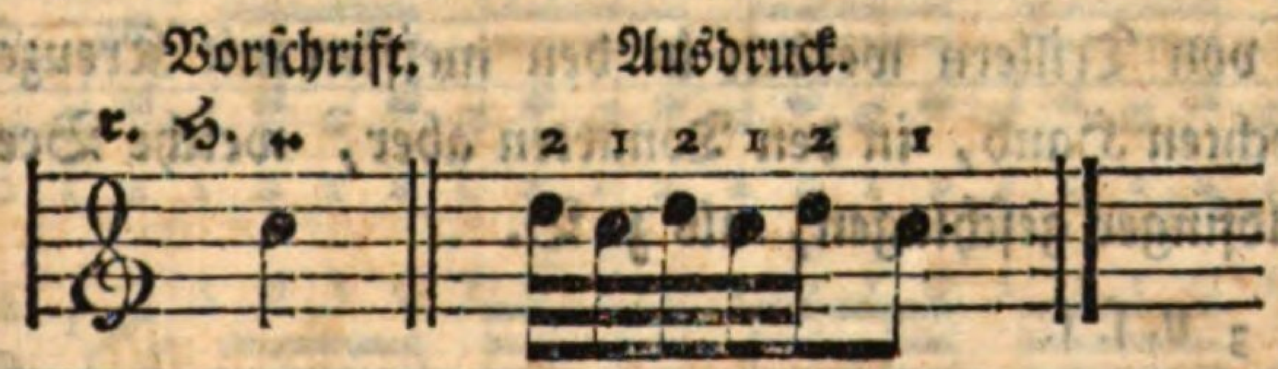


Beiſpiel eines Trillers für Anfänger.

§. 31

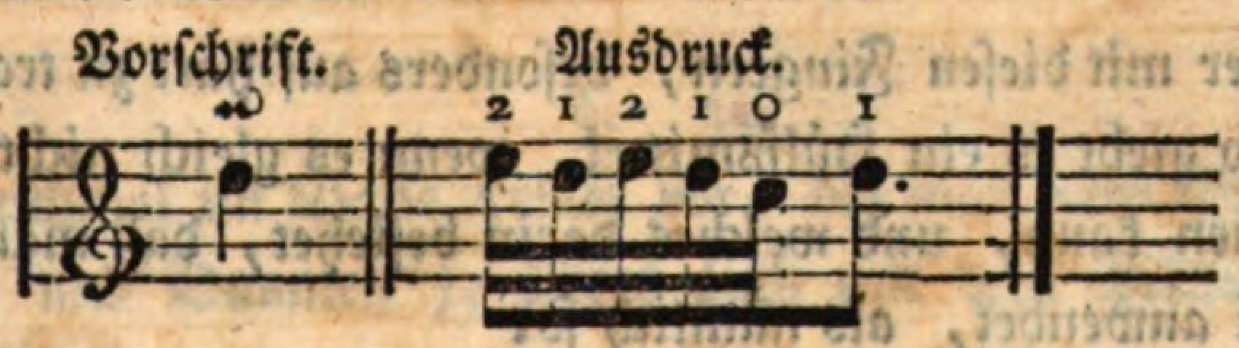
Vom einfachen Triller.

Der einfache Triller, welcher aus zweien Noten ohne Zuſatz eines nachſchlagenden Tones beſtehet, und mitten im Laufe eines Tonſtücks öfters vorkommen kann, iſt der leichteſte, und wird ſo geſpielt:



Vom Doppeltriller.

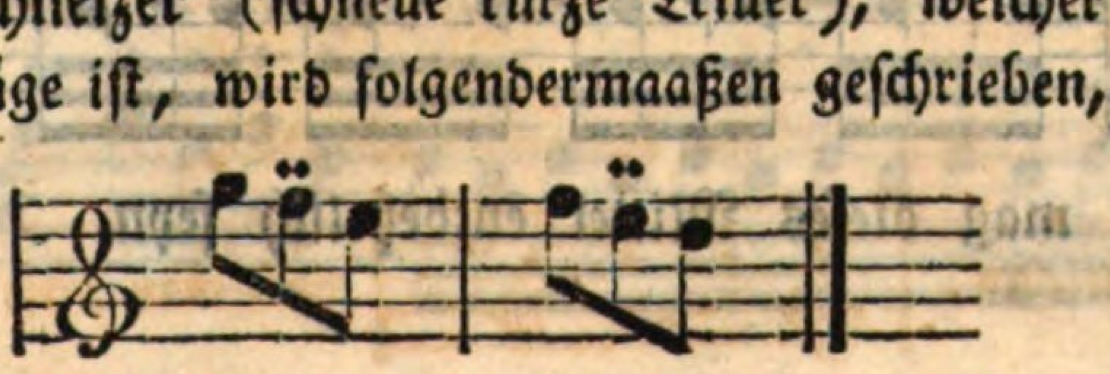
Der Doppeltriller hat vor dem Schlußpunkte noch eine von der nächſt untenliegenden Klangſtufe entlehnte Note, welche man den Vorſchlag nennet, wie hier zu ſehen iſt:



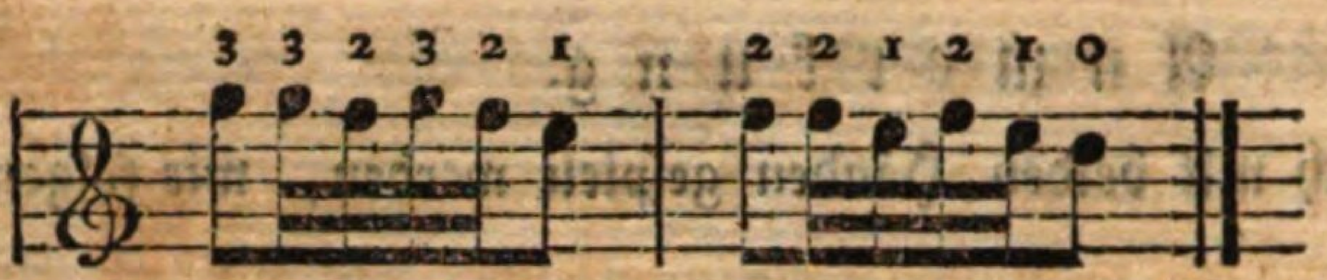
§. 32.

Vom Pralltriller nebſt verſchiedenen Beiſpielen hierüber.

Der Pralltriller oder Schnelzer (ſchnelle kurze Triller), welcher eine geſchwinde wiederholte Bewegung eines oder auch zweier Vorſchläge iſt, wird folgendermaaßen geſchrieben,

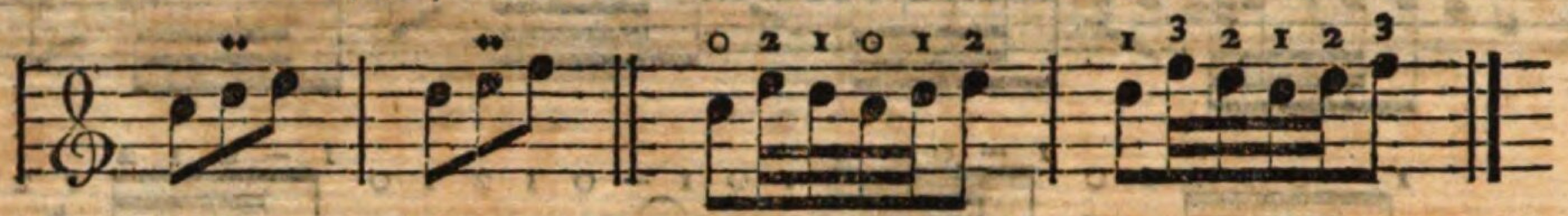


und alſo ausgedrückt:



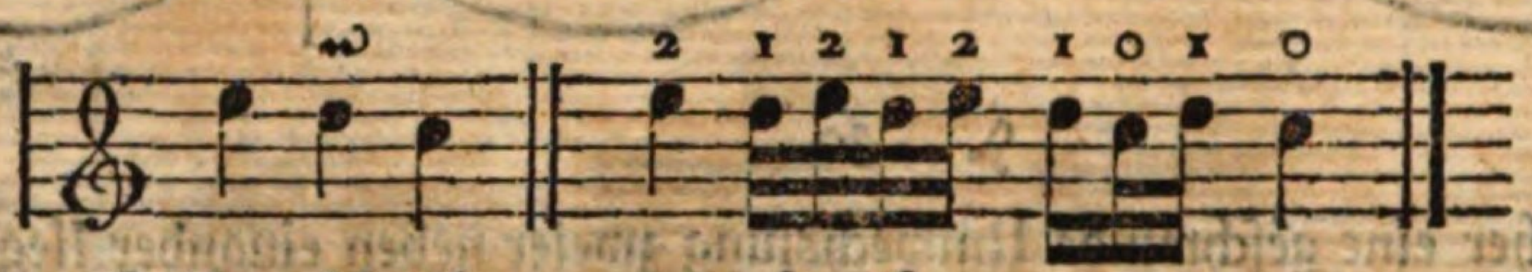
Hier iſt noch ein anderes Beiſpiel hievon:

Vorſchrift. Ausdruck.

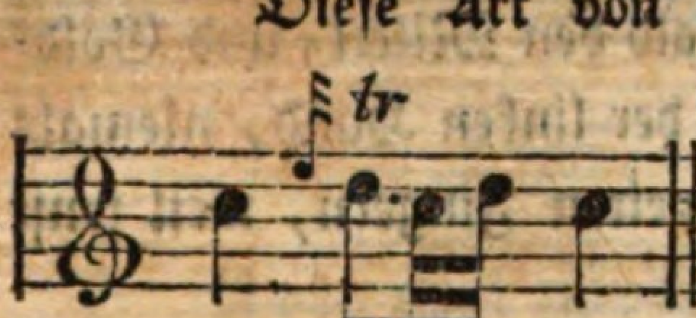


In einer langſameren Bewegung der Noten kann man bei dem Pralltriller auch den Nachſchlag anbringen, wie hier z. B.

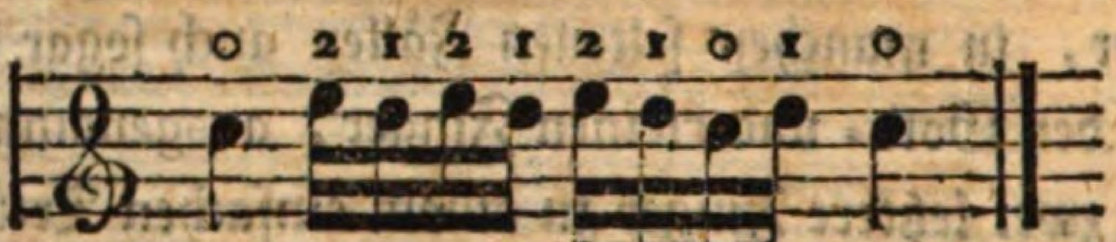
Vorſchrift. Ausdruck.



Dieſe Art von Triller ſchreibt man auch alſo:



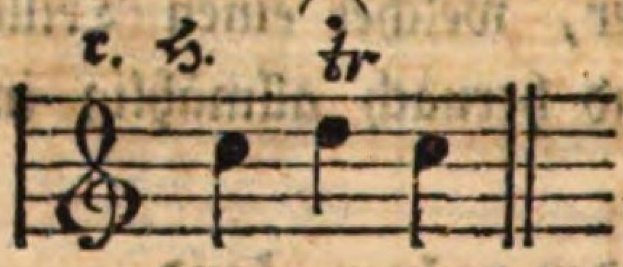
und drücket ihn folgenderweiſe aus:



§. 31.

Wo der eigentliche Triller Statt finde, und woraus er beſtehe.

Der eigentliche Triller findet nur bei einer Schlußcadenz Statt, und beſtehet nicht allein aus einem Nachſchlage, ſondern auch aus einer Vorbereitung, wie folgendes Beiſpiel lehret: Vorſchrift.



Ausdruck.

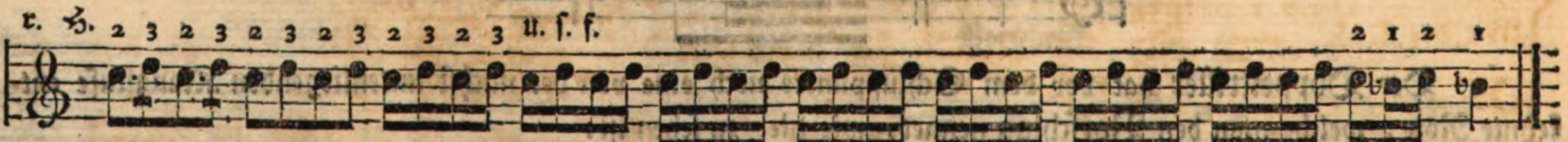
Beiſpiel eines Schlußtrillers.

Vorbereitung. Triller ſelbſt. Nachſchlag. Schlußnote.

Anmerkung.

Von der verſchiedenen Applikatur bei Trillern in den mit Kreuzen und Been vorgezeichneten Tonarten nebſt einem Beiſpiel.

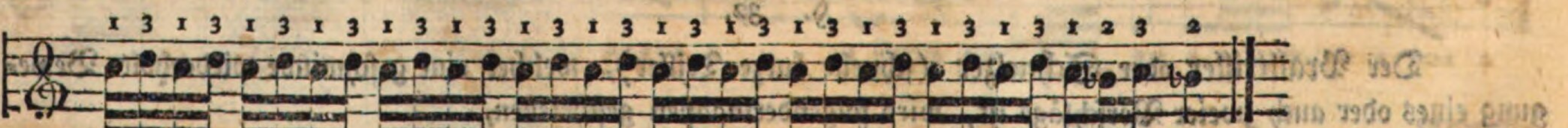
Alle vorkommende Arten von Trillern werden in den meiſten mit Kreuzen vorgezeichneten Tonarten mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, in den Tonarten aber, welche Bee zur Vorzeichnung haben, meiſtentheils mit dem Mittel- und Goldfinger geſchlagen, als z. B.



Von einem beſondern Hilfsmittel bei manchen Trillern in Anſehung des Fingerſatzes.

Da aber viele Orgelſpieler mit dieſen Fingern, beſonders auf hart zu traktirenden Orgeltaſtaturen, nicht wohl zu rechte kommen können, ſo giebt es ein Hülfsmittel, wenn es gleich nicht ſehr regelmäßig iſt, deſſen man ſich im äußerſten Nothfalle bedienen kann, und welches darin beſtehet, daß man den Zeige- und Goldfinger mit Weglaſſung des Mittelfingers dabei anwendet, als nämlich ſo:

Beiſpiel einer ſolchen Applikatur.



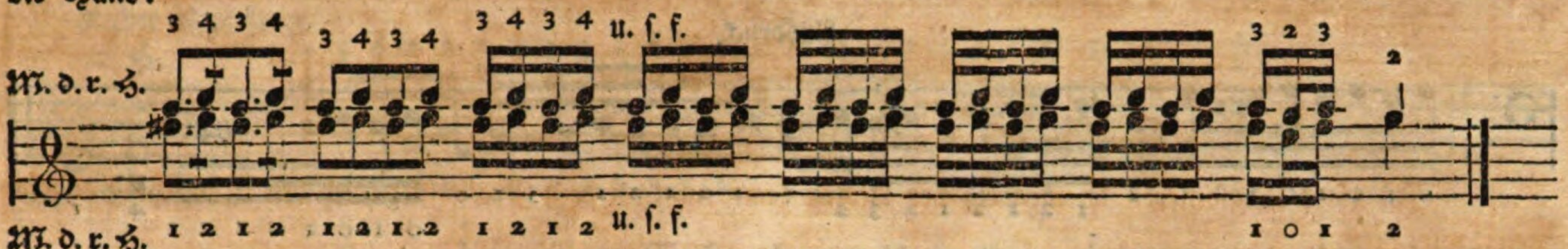
Doch bei kurzen Trillern mag dieſes Mittel entbehrlich ſeyn.

§. 34.

§. 34.

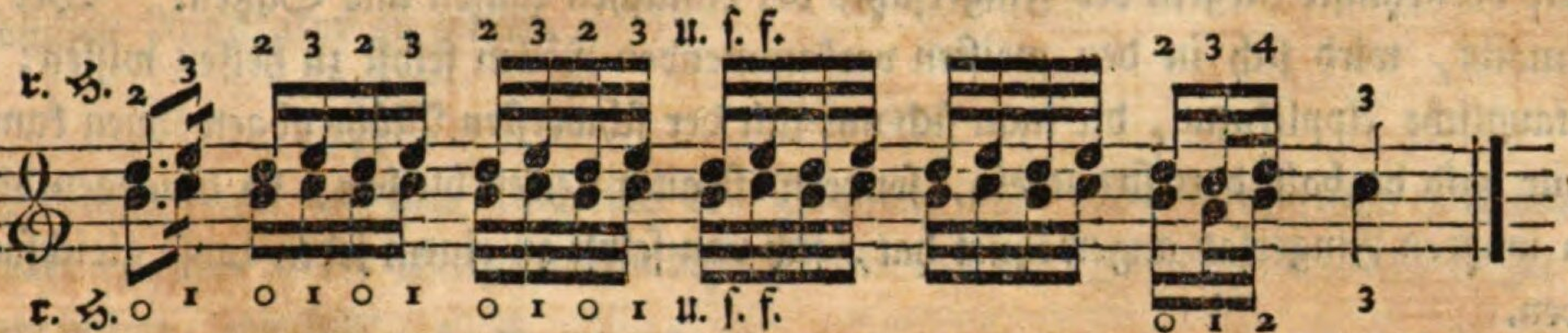
Vom doppelten Triller mit einer Hand.

Ein doppelter Triller, das iſt ein ſolcher Triller, der von einer einzigen Hand mit doppelten, abwechſelnden Fingern gemacht wird, gehet auf den wenigſten Orgeln ſo leicht, als auf dem Fortepiano, an; doch mögen geübtere Spieler, welche Luſt haben, hierin einen Verſuch machen. Folgendes Beiſpiel giebt dieſes an die Hand:



Erſtes Beiſpiel eines doppelten Trillers für Geübtere.

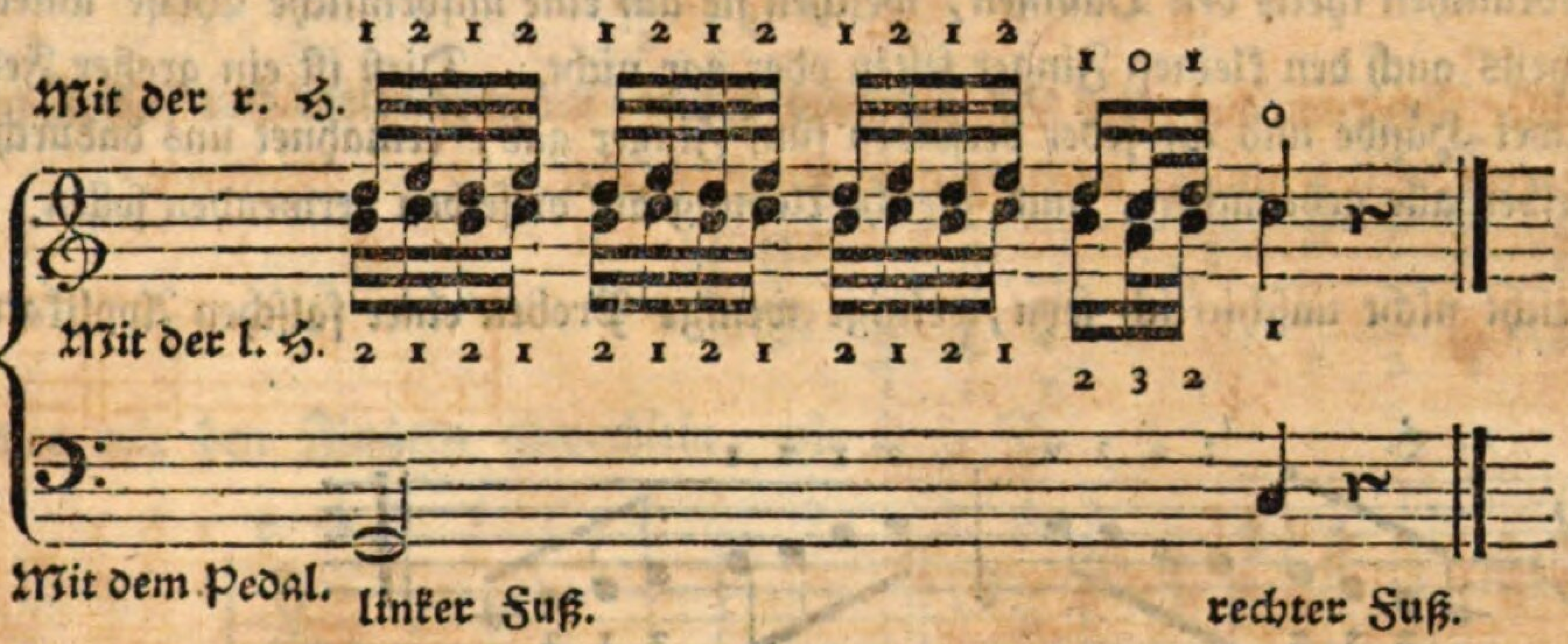
Mit folgenden Fingern ſpielet man auch, je nachdem es die Tonart erfodert, einen doppelten Triller:



Zweites Beiſpiel.

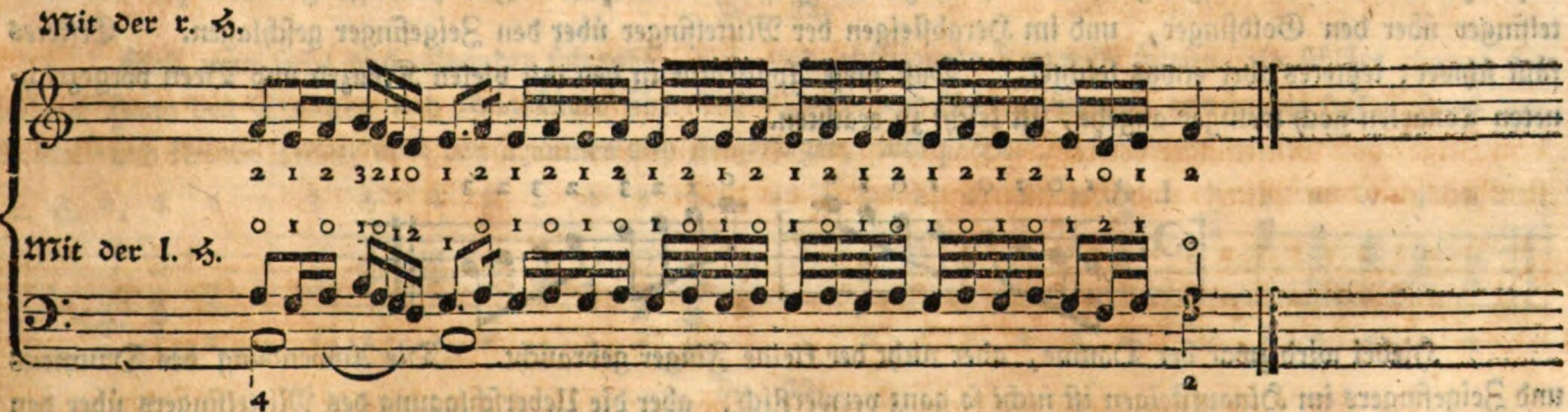
Vom doppelten Triller mit beiden Händen für Anfänger und Geübtere.

Wer aber einen ſolchen Triller mit einer einzigen Hand niemals herauszubringen vermag, der bediene ſich dafür beider Hände auf folgende Weiſe, und ſpiele den Baß mit den Füßen dazu:



Erſtes Beiſpiel eines ſolchen Trillers.

Ein doppelter Triller folgender Art, der in Sexten läuft, muß mit beiden Händen geſpielt werden, und kömmt in Orgelſachen mehrmals vor:



Zweites Beiſpiel eines doppelten in Sexten laufenden Trillers.

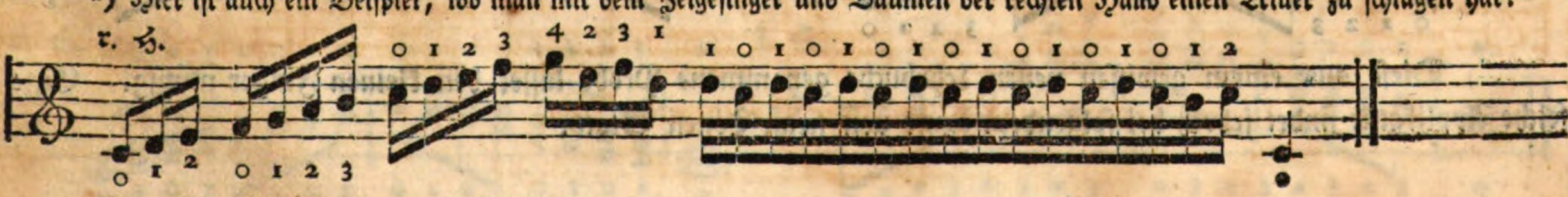
§. 35.

Vom Fingerſatze der im Baſſe vorkommenden Triller.

Es kommen auch manchmal im Baſſe Triller vor, die man nach Beſchaffenheit der Lage der Taſten meiſtentheils mit dem Zeigefinger und Daumen*); öfters auch mit dem Mittel- und Zeigefinger der linken Hand ſpielt, als z. B.

Vor

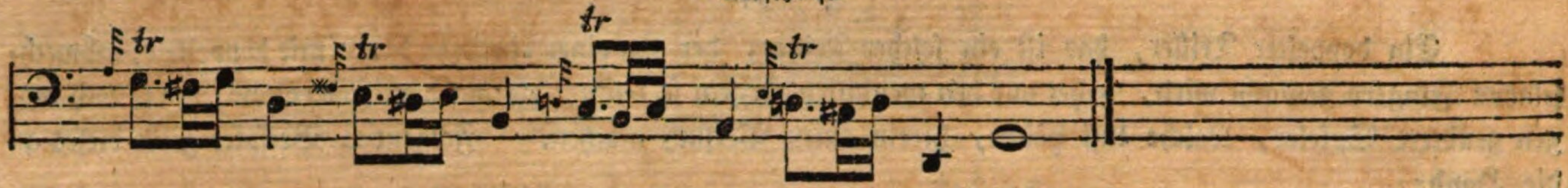
*) Hier iſt auch ein Beiſpiel, wo man mit dem Zeigefinger und Daumen der rechten Hand einen Triller zu ſchlagen hat:



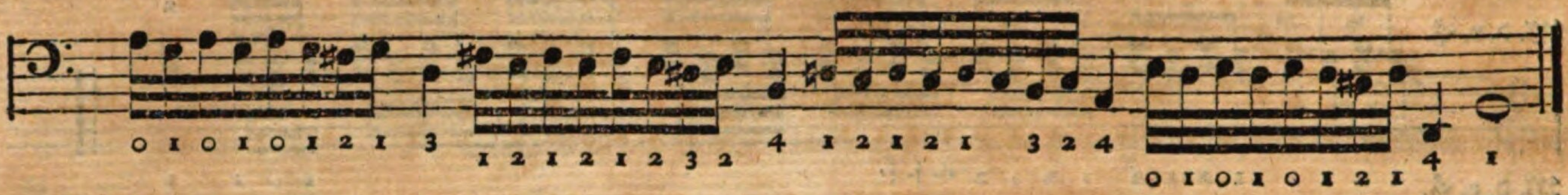
Beiſpiel eines Trillers in der rechten Hand mit dem Zeigefinger und Daumen.

Vorſchrift.

Beiſpiel von Trillern im Baſſe.



Ausdruck.



§. 36.

Vom Nutzen einer wahren, und vom Nachtheile einer falſchen Applikatur.

Dieſes ſind die vornehmſte Regeln des Fingerſatzes bei einfachen Läufen und Sätzen. Wer ſich mit denſelben wohl vertraut macht, wird ſich in den meiſten vorkommenden Fällen ſelbſt zu helfen wiſſen; wer ſich aber eine falſche, und untaugliche Applikatur, die man ſich nur mit der ſchwerſten Mühe abgewöhnen kann, angewöhnet hat, wird nicht nur bald da bald dort ſtraucheln, ſondern oft auch ſtecken bleiben, da hingegen die Finger desjenigen, der ſich den wahren Fingerſatz angewöhnet hat, ſich von ſelbſt zu einem jeden Laufe gleichſam blindlings recht anſchicken werden.

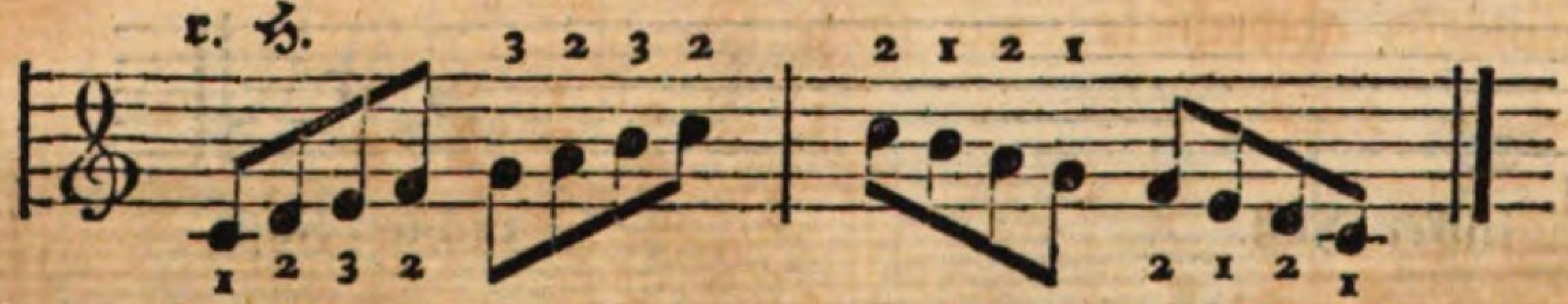
Anmerkung.

Ueber einige Unarten mancher Orgelſpieler in Anſehung der Finger.

Manche Spieler gebrauchen theils den Daumen, welchen ſie auf eine unförmliche Weiſe unter das Griffbrett herabhangen laſſen, theils auch den kleinen Finger ſelten oder gar nicht. Dieß iſt ein großer Fehler. Die Natur ſelbſt, welche uns zwei Hände und an jeder derſelben fünf Finger gab, ermahnet uns dadurch, daß wir auch bei dem Orgelſpiele dieſelben alle gebrauchen, und gleiche Uebung auf dieſelben verwenden ſollen.

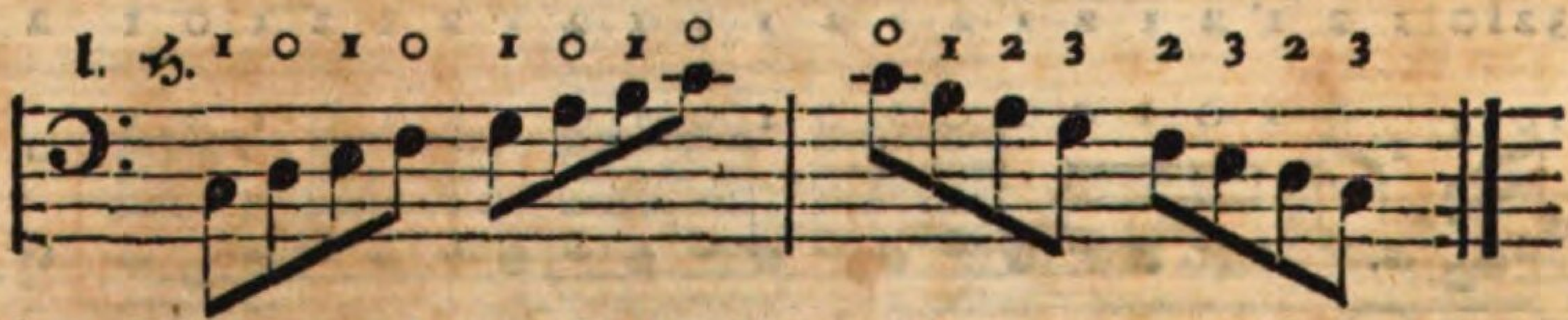
Es wird hier vielleicht nicht unſchicklich ſeyn, einige wenige Proben einer falſchen Applikatur zur Verwarnung anzuführen:

Erſte Probe einer falſchen Applikatur, a) in der rechten Hand.



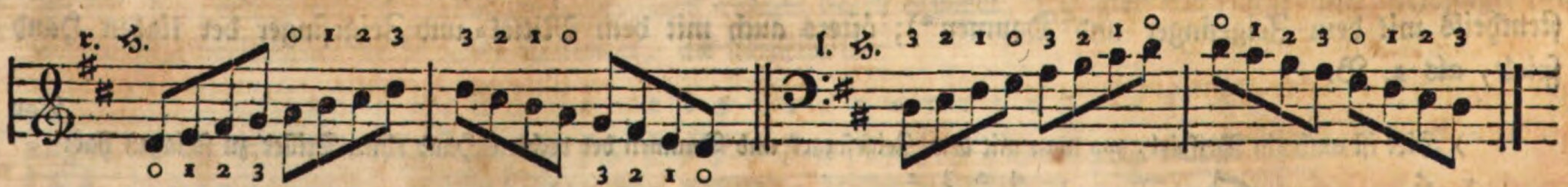
Dieſe Probe einer falſchen Applikatur, wobei der Daume unthätig iſt, haben wir aus einer im Jahre 1696. zum drittenmale aufgelegten Anweiſung zum Orgelſpielen entlehnt. Im Hinaufſteigen wird hier der Mittelfinger über den Goldfinger, und im Herabſteigen der Mittelfinger über den Zeigefinger geſchlagen. Erſteres fällt ſchwer; letzteres aber etwas leichter. Daß dieſe Applikatur in den mit vielen Kreuzen und Been vorgezeichneten Tonarten noch weniger angehe, iſt leicht zu erachten.

b) in der linken Hand.

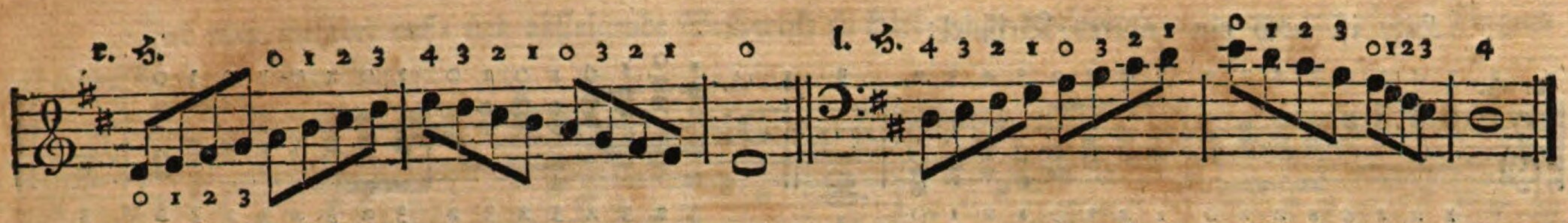


Hiebei wird zwar der Daume, aber nicht der kleine Finger gebraucht. Die Anwendung des Daumens und Zeigefingers im Hinaufſteigen iſt nicht ſo ganz verwerflich; aber die Ueberſchlagung des Mittelfingers über den Goldfinger im Herabſteigen fällt ſehr mühſam.

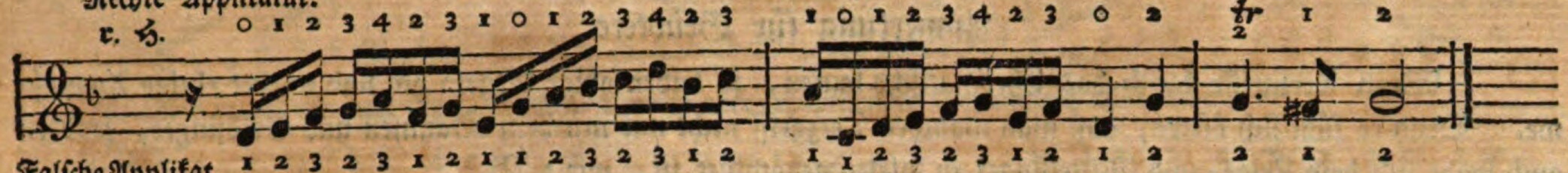
Zweite Probe.



Dieſe aus einem gewiſſen neuen Lehrbuche genommene Probe läſſet den kleinen Finger müßig. Eine ſolche Applikatur findet jedoch bei folgendem Laufe von neun Tönen Statt:



Rechte Applikatur.



Falſche Applikat.

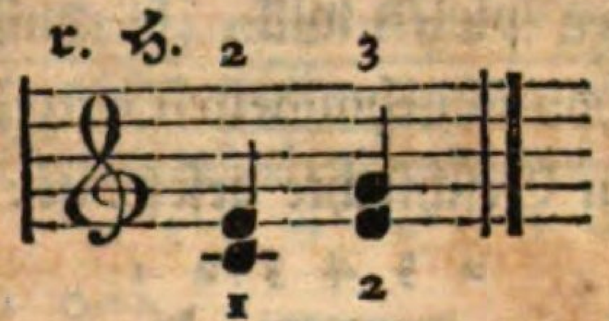
Dritte Probe.

In dieſer aus oben angeführtem alten Buche geborgten Probe iſt das zweimalige, unnöthige Hüpfen des Zeigefingers am auffallendſten. Die rechte Applikatur ſtehet über den Noten, um den Unterſchied zwiſchen einer rechten und falſchen Applikatur zu zeigen.

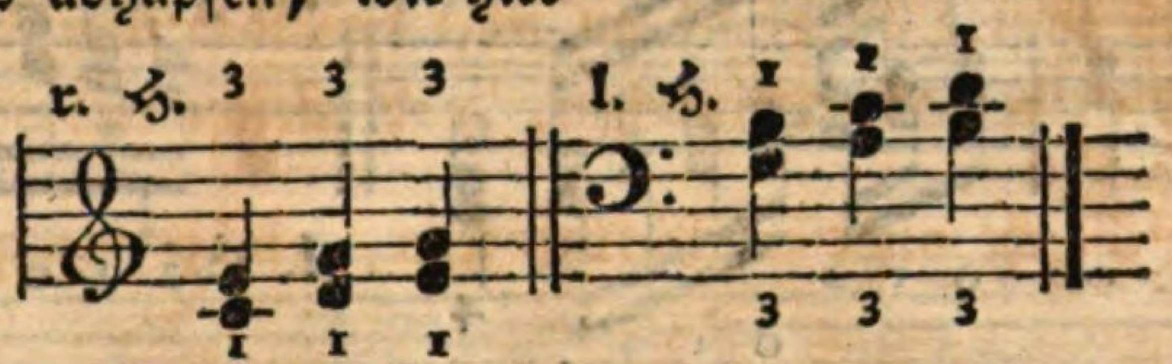
§. 37.

Vom Fingerſatze der Terzgriffe.

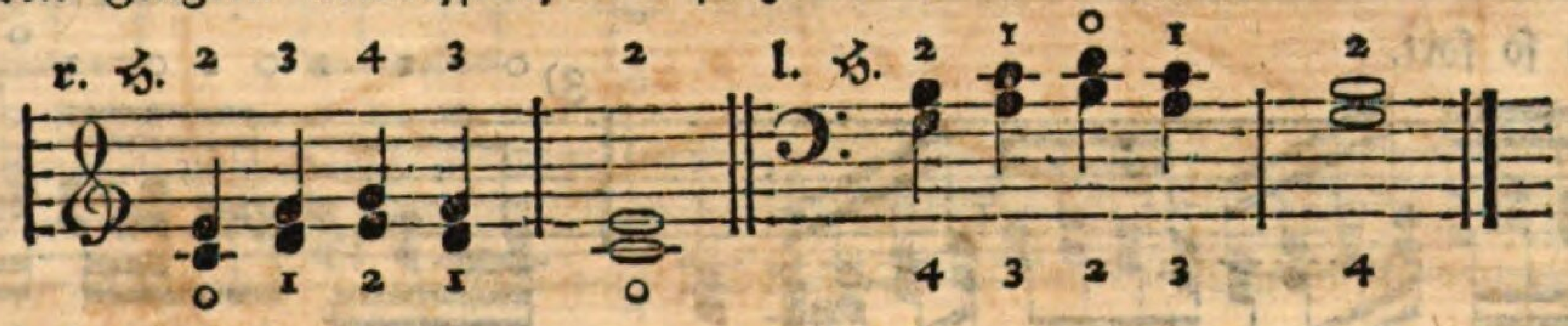
Nun kommen wir auf den Fingerſatz der Doppelgriffe. Bei Terzgriffen muß man einen Finger in der Mitte übrig laſſen, und weder eine unanſtändige Gabel mit dem Zeige- und Mittelfinger oder mit dem Mittel- und Goldfinger bilden, wie hier



noch mit dem Zeige- und Goldfinger auf- und abhüpfen, wie hier



ſondern immer mit den Fingern abwechſeln, wie ſo z. B.

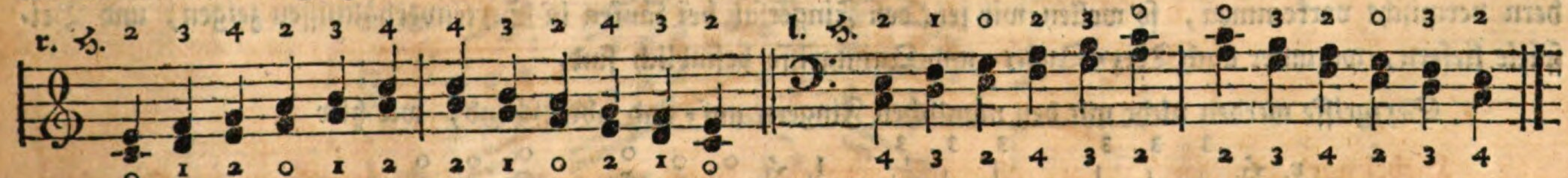


Beiſpiel von drei auf- und abſteigenden Terzgriffen.

§. 38.

Wie man ſechs nacheinander folgende Terzgriffe ſpielen ſoll.

Soll man ſechs nach einander folgende, auf- und abſteigende Terzgriffe ſpielen, ſo ſchlägt man in der rechten Hand den Daumen und Zeigefinger über den Mittel- und kleinen Finger, und in der linken Hand den Mittel- und kleinen Finger über den Daumen und Zeigefinger, wie z. B.

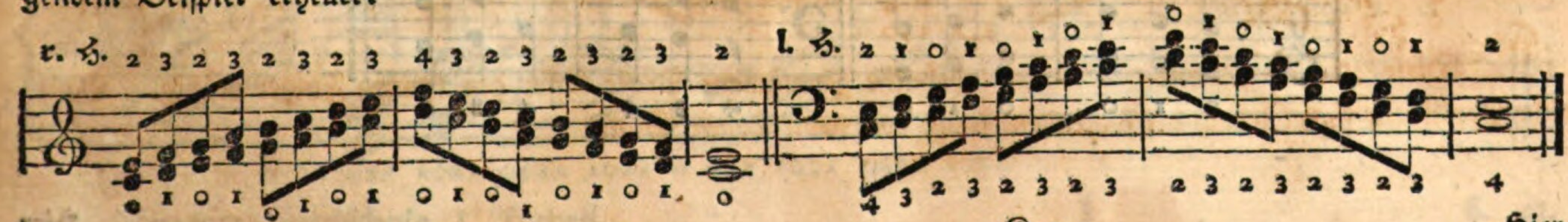


Beiſpiel davon.

§. 39.

Von der Fortſetzung mehrerer Terzgriffe.

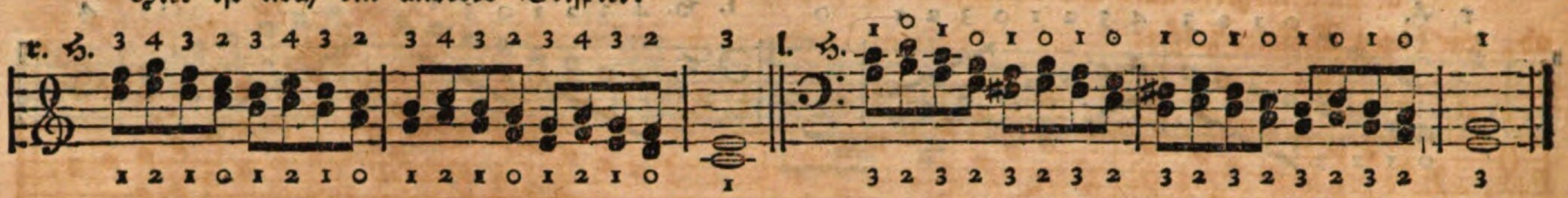
Man kann auch, um mehrere nach einander folgende Terzgriffe fortzuſetzen, im Hinaufſteigen den Daumen und Mittelfinger der rechten Hand über den Zeige- und Goldfinger ſchlagen, im Herabſteigen aber auf die umgekehrte Weiſe verfahren. Die linke Hand verhält ſich im Hinaufſteigen, wie die rechte im Herabſteigen, und wie ſich die rechte Hand im Hinaufſteigen verhält, ſo verhält ſich die linke im Herabſteigen, welches aus folgendem Beiſpiel erhellet:



Erſtes Beiſpiel von einer Reihe mehrerer Terzgriffe.

Hier iſt noch ein anderes Beiſpiel:

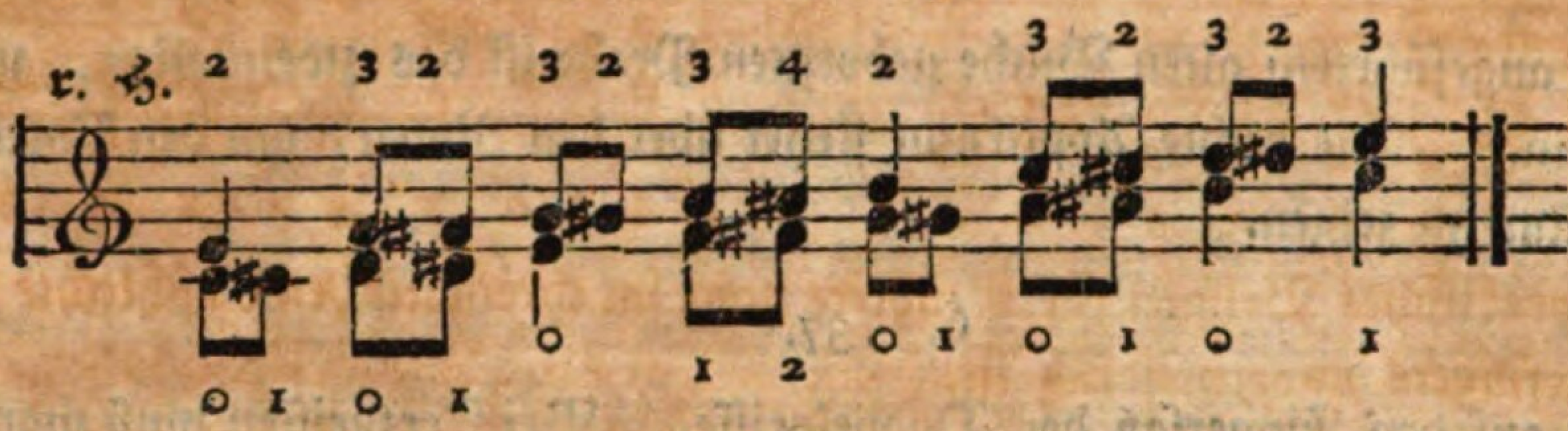
Zweites Beiſpiel.



Anmerkung für Geübtere.

Von der beſondern Applikatur bei Terzgriffen, wenn ſie durch das Chromatiſche laufen, nebſt einem Beiſpiele.

Wenn Terzgriffe durch das Chromatiſche laufen, ſo leiden obige Regeln hin und wieder einige Ausnahme. Denn es fügt ſich öfters, daß man manchen Terzgriff nicht nur mit dem Daumen und Goldfinger, ſondern auch ſogar mit dem Zeige- und Mittelfinger zu ſpielen genöthiget iſt, wie z. B.

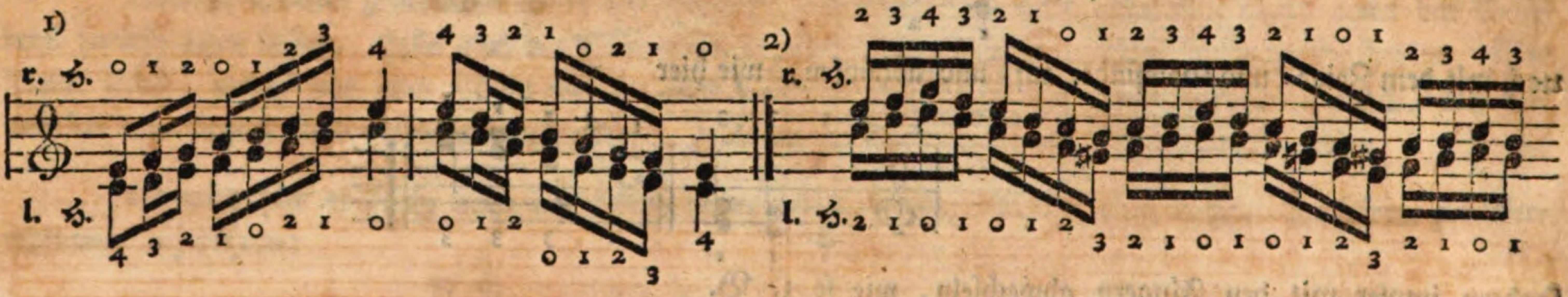


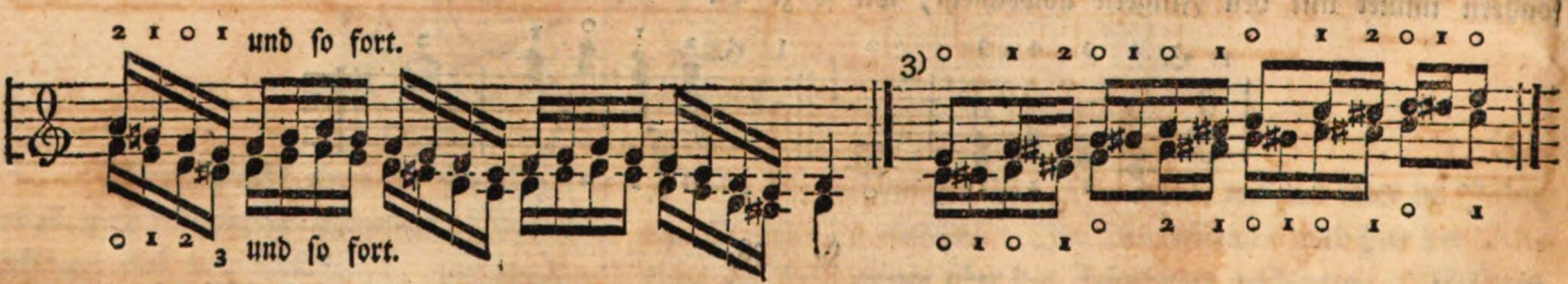
§. 40.

Wie man geſchwinde Läufe in Terzenverhältniſſen ſpielen ſoll.

Wenn man geſchwinde Läufe in Terzenverhältniſſen ſpielen will, ſo muß man ſich beider Hände bedienen, wobei dann der nämliche Fingerſatz, wie bei den oben ſchon abgehandelten einzelnen Läufen Statt findet. Hier folgen drei Beiſpiele, worunter das dritte im chromatiſchen Geſchlechte geſetzt iſt:

Drei Beiſpiele von geſchwinden Läufen in Terzenverhältniſſen mit beiden Händen.



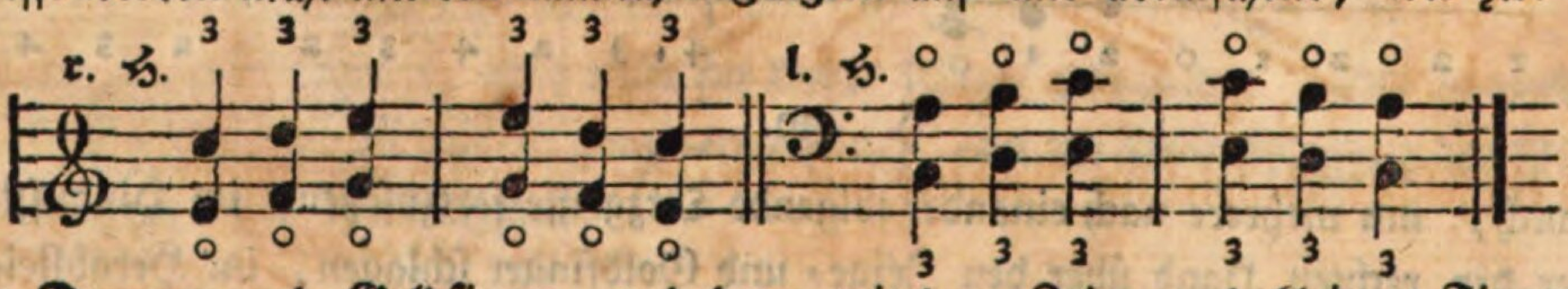


§. 41.

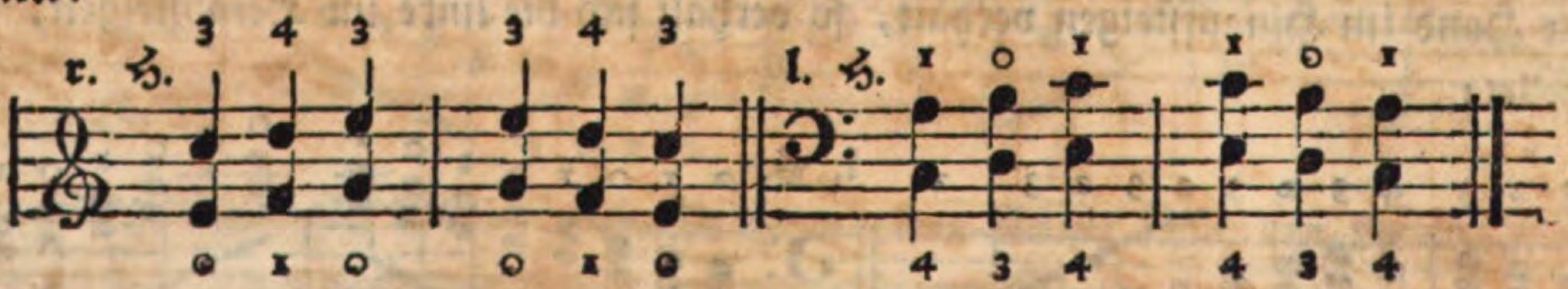
Vom Fingerſatze bei Sextengriffen.

Da auf einander folgende Quintenverhältniſſe aus einer gewiſſen Urſache nicht angehen, ſondern mit andern vermiſcht vorkommen, ſo wollen wir jetzt den Fingerſatz bei Läufen in Sextenverhältniſſen zeigen, und Beiſpiele liefern, worunter auch Terz- Quart- und Quintgriffe befindlich ſind.

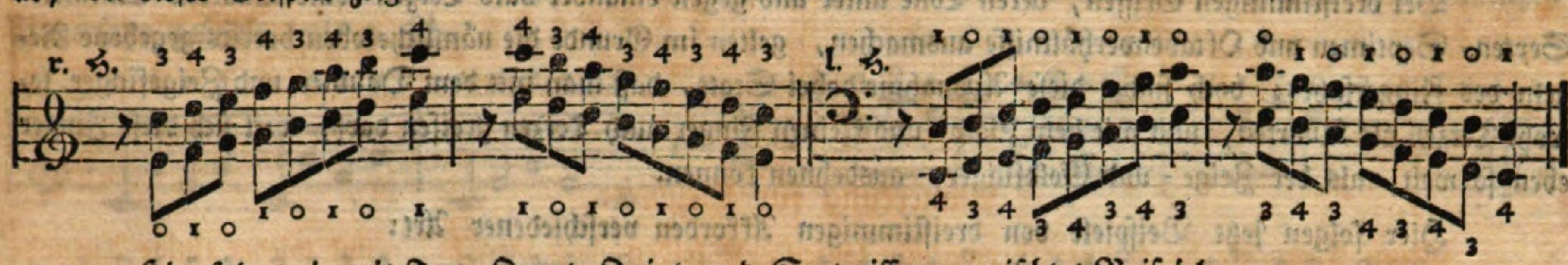
Sextgriffe werden nicht mit den nämlichen Fingern auf- und abrutſchend, wie hier



ſondern mit dem Daumen und Goldfinger, und dann mit dem Zeige- und kleinen Finger abwechſelnd folgendermaaßen geſpielt:

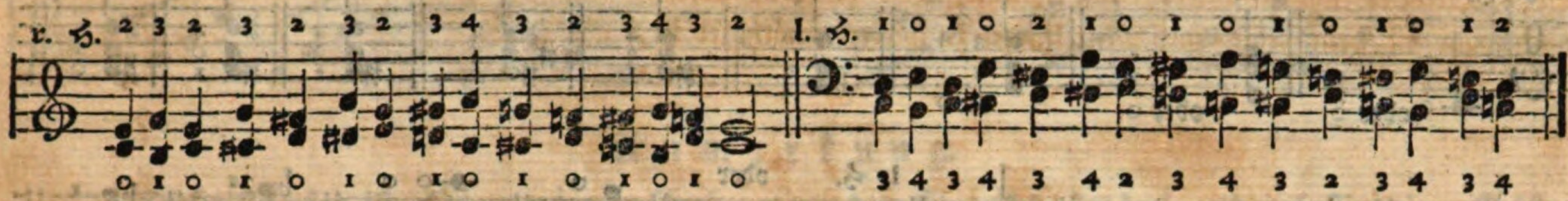


Hat man mehrere auf- und abſteigende Sextgriffe zu ſpielen, ſo wechſelt man immer mit dieſen Fingern ab, wie dieſes Beiſpiel zeiget:



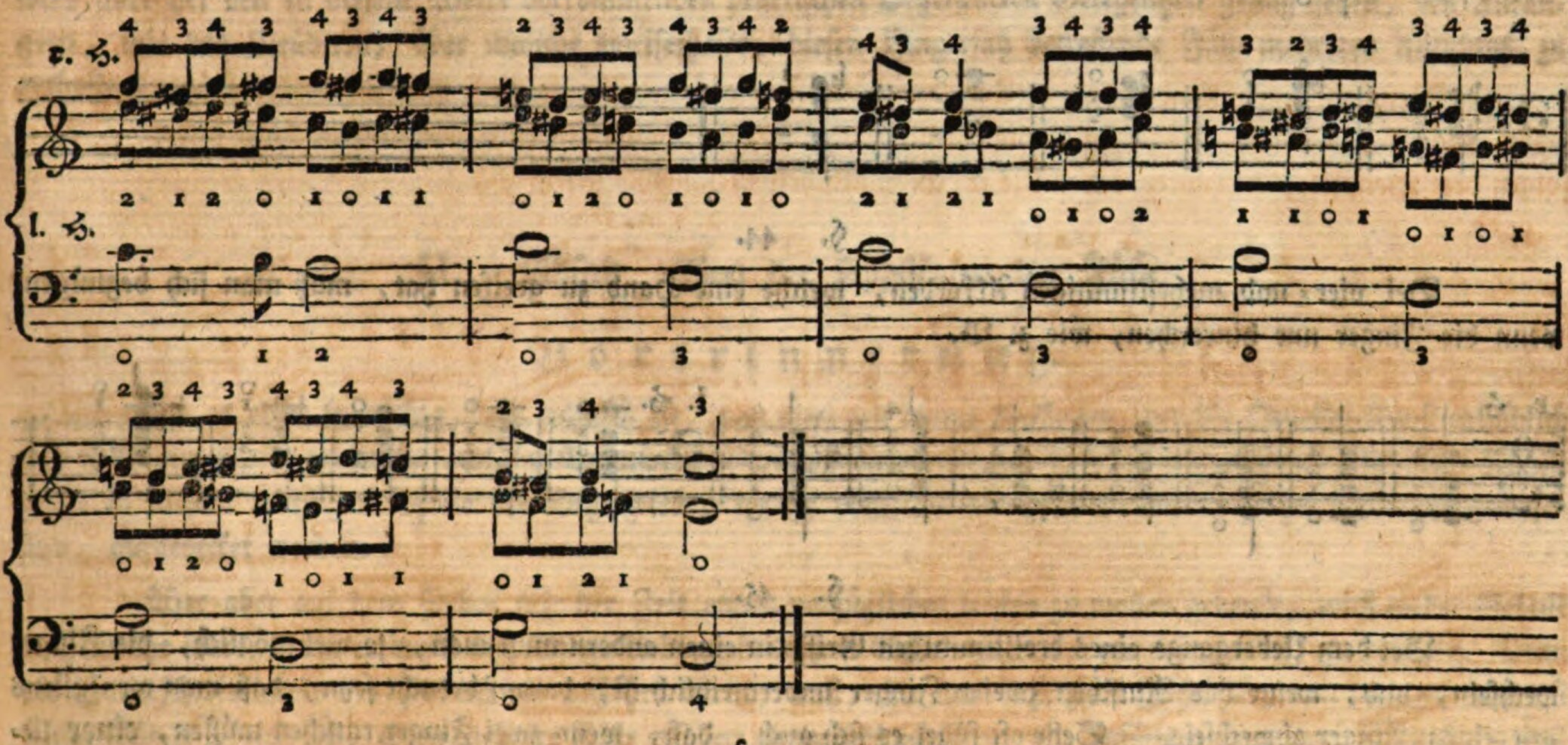
Beiſpiel von Sextgriffen.

Hier folget ein mit Terz- Quart- Quint- und Sextgriffen vermiſchtes Beiſpiel:



Ein mit noch andern Griffen vermiſchtes Beiſpiel.

Und hier noch ein praktiſches Beiſpiel für Geübtere ganz im chromatiſchen Geſchlechte geſetzt, worin manchmal das Rutſchen des Zeigefingers unvermeidlich iſt.

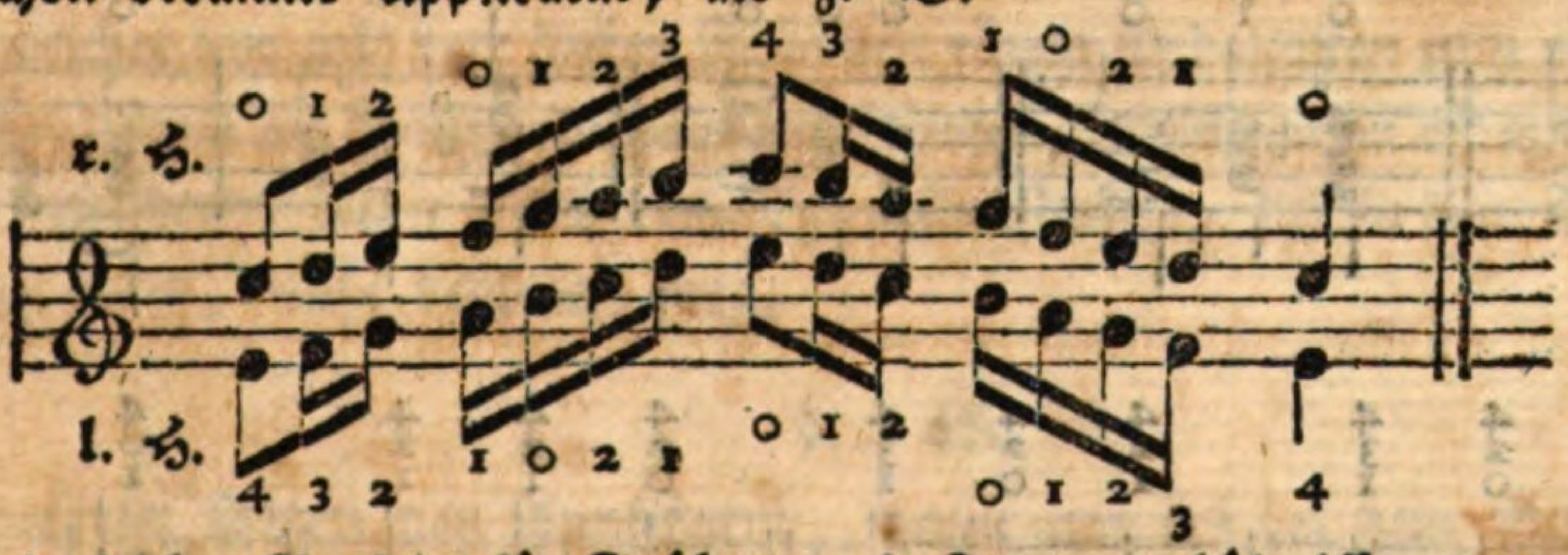


Ein ſolches Beiſpiel im chromatiſchen Geſchlechte für Geübtere.

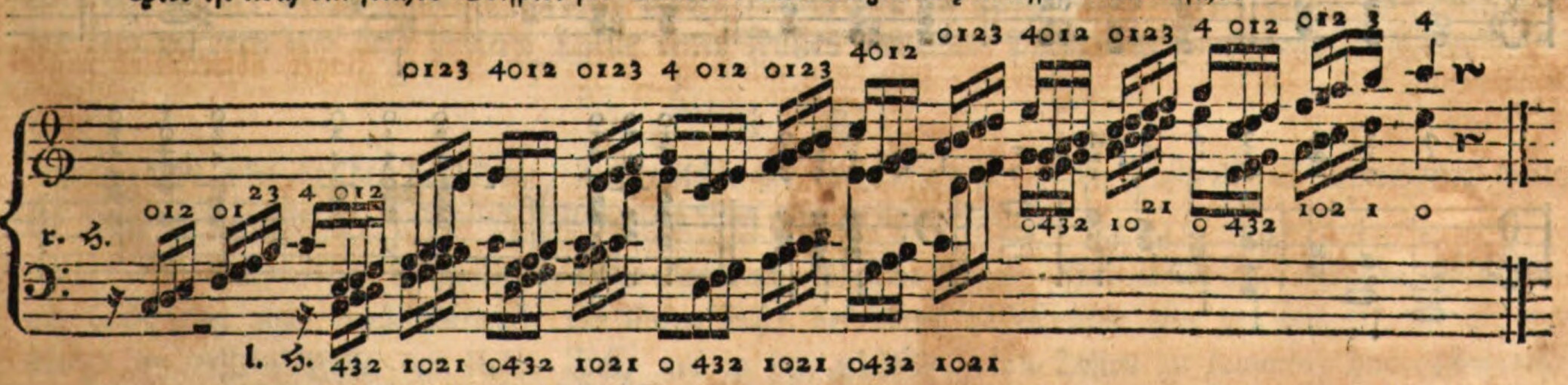
§. 42.

Will man behende Läufe in Sextenverhältniſſen ſpielen, ſo gebraucht man beide Hände dazu, und beobachtet dabei die ſchon bekannte Applikatur, als z. B.

Wie man geſchwinde Sextgriffe ſpielen ſoll, nebſt einem Beiſpiele.



Hier iſt noch ein ſolches Beiſpiel für Geübtere mit Terzenverhältniſſen untermiſcht:



Ein ſolches Beiſpiel für Geübtere.

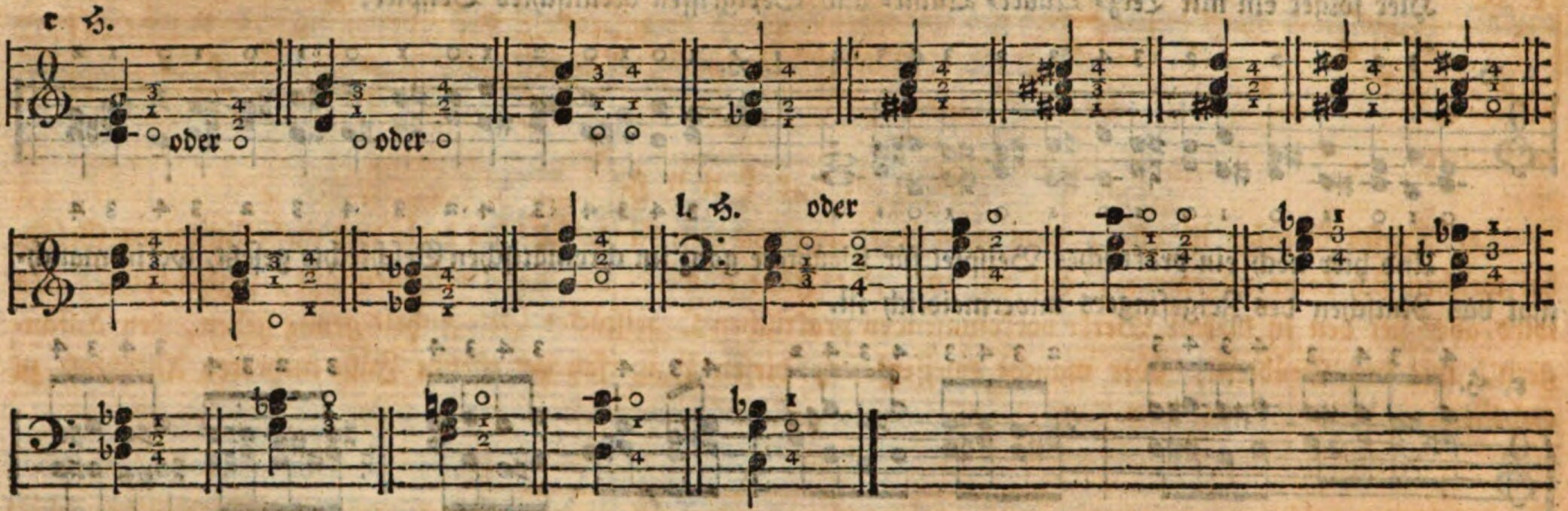
§. 43.

Vom Fingerſatze bei dreiſtimmigen Griffen.

Bei dreiſtimmigen Griffen, deren Töne unter und gegen einander bald Terzen- bald Quarten- Quinten- Sexten- Septimen und Oktavenverhältniſſe ausmachen, gelten im Grunde die nämliche oben bereits gegebene Regeln des Fingerſatzes; doch findet dieſe Ausnahme dabei Statt, daß man mit dem Daumen und Zeigefinger ſowohl Terzen als Quarten, und mit dem Gold- und kleinen Finger auch Terzen greifen darf, weil ſich dieſe Finger eben ſo weit, als der Zeige- und Goldfinger, ausdehnen können.

Hier folgen jetzt Beiſpiele von dreiſtimmigen Akkorden verſchiedener Art:

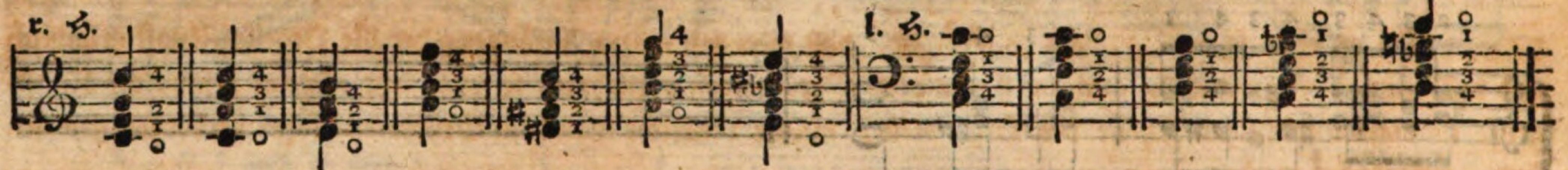
Beiſpiele von dreiſtimmigen Akkorden in Anſehung des Fingerſatzes.



§. 44.

Vom Fingerſatze bei vier- u. mehrſtimmigen Akkorden, nebſt einigen Beiſpielen.

Bei vier- und mehrſtimmigen Akkorden, welche eine Hand zu greifen hat, muß man ſich begnügen, wenn die Finger nur hinreichen, wie z. B.

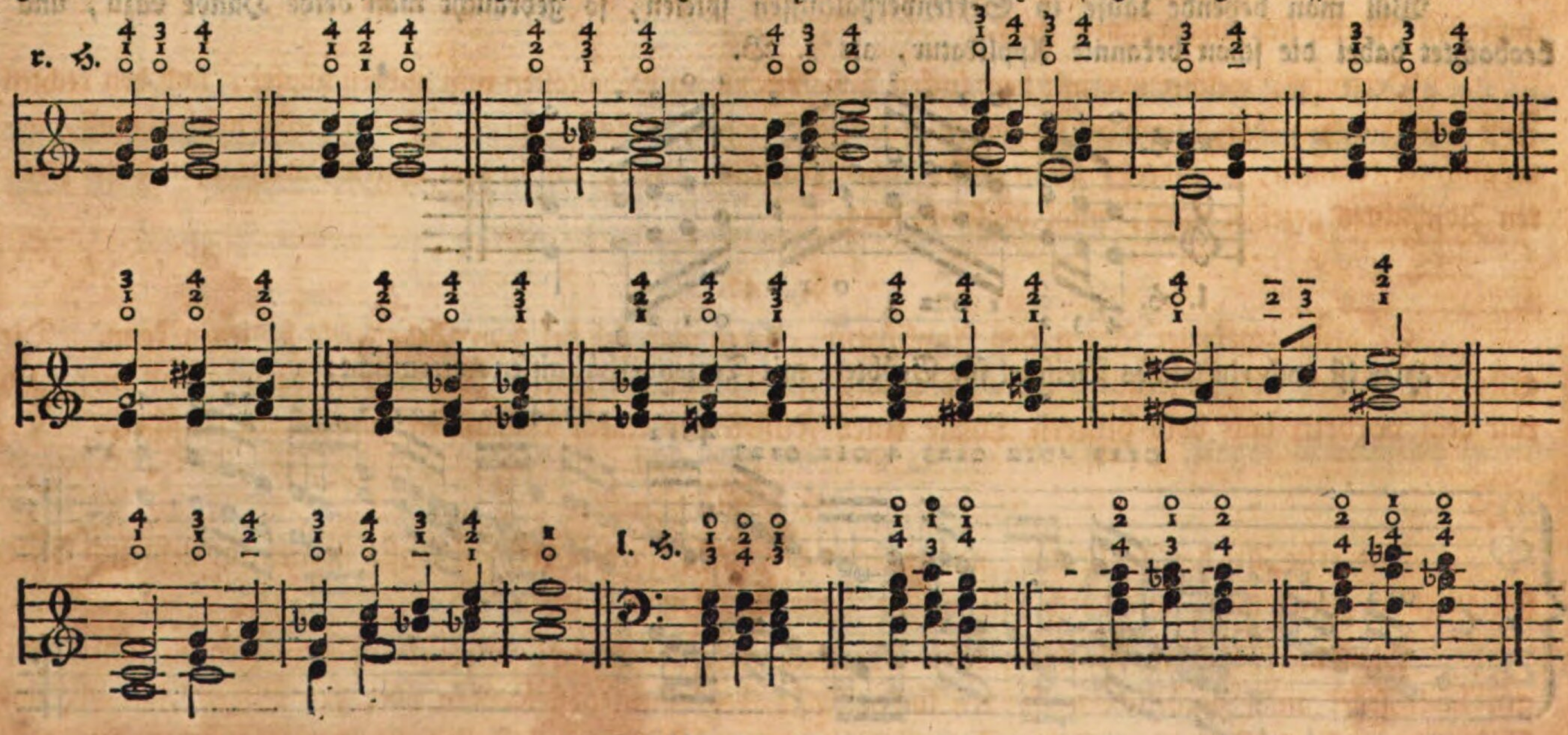


§. 45.

Was man bei dem Uebergange eines dreiſtimmigen Griffs in einen andern zu beobachten habe.

Bei dem Uebergange eines dreiſtimmigen Griffs in einen andern muß man, ſo viel möglich, die Finger wechſeln, und, wenn das Rutſchen zweier Finger unvermeidlich iſt, darauf bedacht ſeyn, daß man wenigſtens mit einem Finger abwechſele. Sehr oft füget es ſich auch, daß, wenn zwei Finger rutſchen müſſen, einer liegen bleiben kann, wodurch das Ausglitſchen der Hand verhindert wird. Hier folgen einige Beiſpiele darüber:

Beiſpiele von aufeinanderfolgenden dreiſtimmigen Akkorden nebſt dem Fingerſatze.

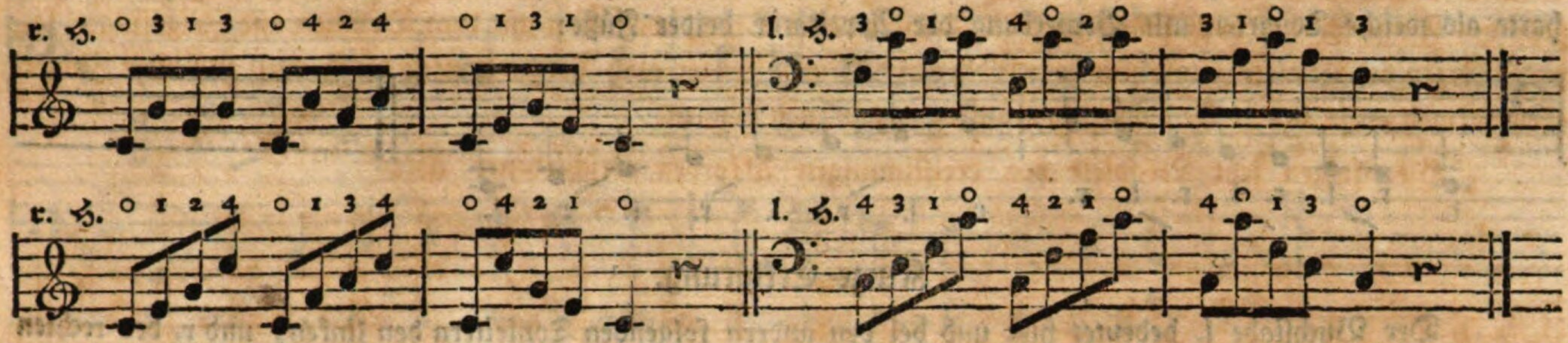


§. 46.

Wenn dergleichen Akkorde gebrochen vorkommen, ſo werden ſie alsdann auch mit dem nämlichen Fingerſatze geſpielt, wie z. B.

Vom Fingerſatze gebrochener Akkorde.

Beiſpiele hierüber.



Anmerkung.

Dieſes Wenige iſt alles, was man überhaupt von dem Fingerſatze der drei- und mehrſtimmigen Griffe, bei welchen ſich keine allgemeine, auf alle und jede Fälle anwendbare Regel veſtſetzen läßt, lehren kann. Es wird aber bei den in dieſem Werke vorkommenden praktiſchen Orgelſtücken Gelegenheit genug geben, den Anfängern, wie den Geübtern, über manche zweifelhafte, dieſen Fingerſatz betreffende Fälle mehreren Aufſchluß zu ertheilen.

II. Abſatz. Von der Applikatur der Füße.

Vorerinnerung.

Da es eben ſo nöthig, als nützlich iſt, daß man mit einem Anfänger, der die Orgelſpielkunſt gründlich und vollkommen erlernen will, auch im Pedalſpiele Vorübungen vornehme: ſo ſollen jetzt alle nur erſinnliche Kunſtgriffe in dieſem wichtigen Theile des Orgelſpiels, welche vielleicht manchem Geübteren bisher verborgen geweſen ſind, aufgedecket werden.

Ueber die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der Vorübungen im Pedalſpiele.

Wer aber auf dem Pedal mit der Zeit etwas vorzügliches leiſten zu wollen gedenkt, muß weder Gedult noch Mühe ſparen, um es durch unabläßige Uebung in dieſem Stücke ſo weit, als möglich iſt, zu bringen. Denn die Hauptſchwierigkeit des Pedalſpiels beſtehet darin, daß, da man nur zwei Füße hat, mit welchen man oft ſolche Gänge ſpielen ſoll, wozu mehrere Füße erfodert zu werden ſcheinen, ein Anfänger ſeine zwei Füße fertig und ohne auf die Pedaltaſten hinunter zu ſchauen, bald über einander zu werfen, bald hin und her zu winden, mit äußerſten Fleiße ſich angewöhnen muß.

Worin die Hauptſchwierigkeit des Pedalſpiels beſtehe.

Derjenige, welcher nur mit dem linken Fuße von einem Pedaltaſten zum andern hüpfet, und den rechten Fuß immer ruhen läßt, kann bei den mannigfaltigen Gängen, welche man oft auf dem Pedal machen muß, unmöglich fortkommen, beſonders, wenn er ſich desjenigen Kunſtgriffs, der in dem 49ſten Paragraphen dieſes zweiten Abſchnittes gezeiget wird, nicht bedienen mag.

Ueber den alleinigen Gebrauch des linken Fußes bei dem Pedalſpiele.

§. 47.

Es giebt zweierlei Arten der Applikatur, deren man ſich bei dem Pedalſpiele bedienen kann. Die erſte Art iſt der abwechſelnde Gebrauch beider Füße, und die zweite Art beſtehet darin, daß man bald mit dem vordern und bald hintern Theile eines Fußes von einem Pedaltaſten zum andern rutſchet.

Wie vielerlei Arten der Applikatur es im Pedalſpiele gebe.

§. 48.

Die erſte Art der Applikatur, nach welcher der linke mit dem rechten Fuße immer abwechſelnd ſpielt, ſoll zuerſt vorgenommen, und durch hinlängliche Beiſpiele erläutert werden.

Von der erſten Art der Applikatur der Füße.

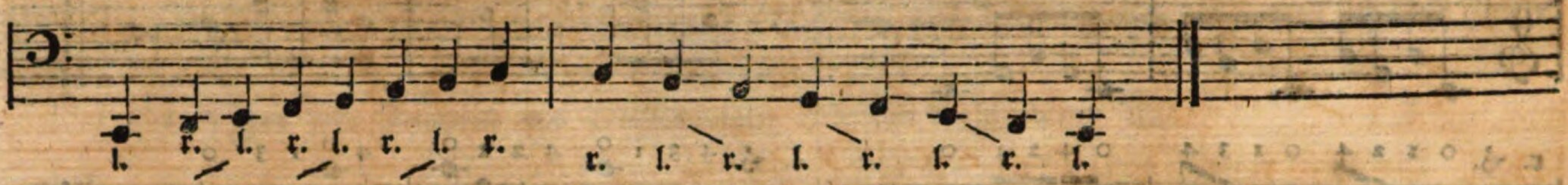
Man merke ſich in Anſehung dieſer Applikatur folgende Regel: Bei einem aufſteigenden ſtufenmäßigen Laufe ſetzet man natürlicherweiſe den linken Fuß; bei einem abſteigenden aber den rechten Fuß an, und ſchlägt im erſtern Falle den linken Fuß, um in den nächſtfolgenden Taſten zu kommen, hinter den rechten;

Regel in Abſicht der Anſetzung beider Füße.

ten; im letztern Falle aber den rechten Fuß über den linken *). Uebrigens drücket man nach dieſer Applikatur die Pedaltaſten nur mit der Spitze des Fußes nieder, und hebet die Ferſe deſſelben wohl in die Höhe.

Hier folgen nun zur Uebung in dieſer Spielart auf- und abſteigende Tonleitern durch die vornehmſte ſowohl harte als weiche Tonarten mit Bemerkung der Applikatur beider Füße:

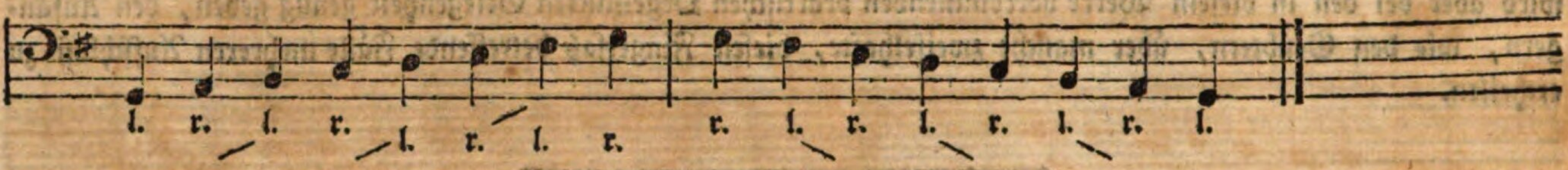
Tonleiter C dur.



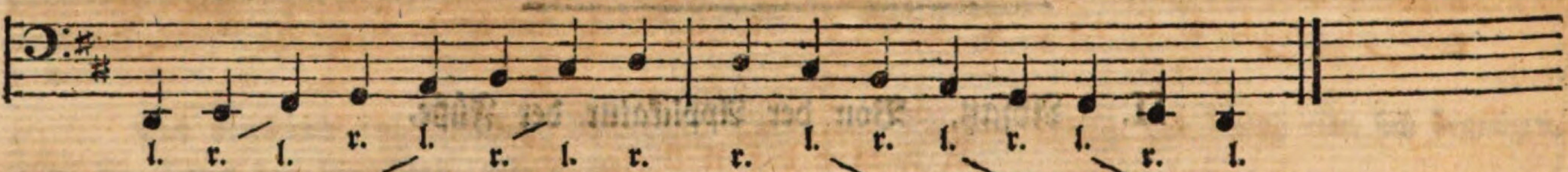
Kurze Erklärung.

Der Buchſtabe l. bedeutet hier und bei den andern folgenden Tonleitern den linken, und r. den rechten Fuß. Der unter dieſen Anfangsbuchſtaben ſtehende ſchiefe Strich zeiget an, daß man mit dem rechten Fuße hinter dem linken vorbei, und in den nächſtfolgenden Pedaltaſten gehen müſſe; der über dieſen Buchſtaben befindliche Strich hingegen deutet an, daß man den rechten Fuß vorne über den linken ſchlagen, und ſo mit demſelben in den nächſtfolgenden Taſten ſteigen ſoll.

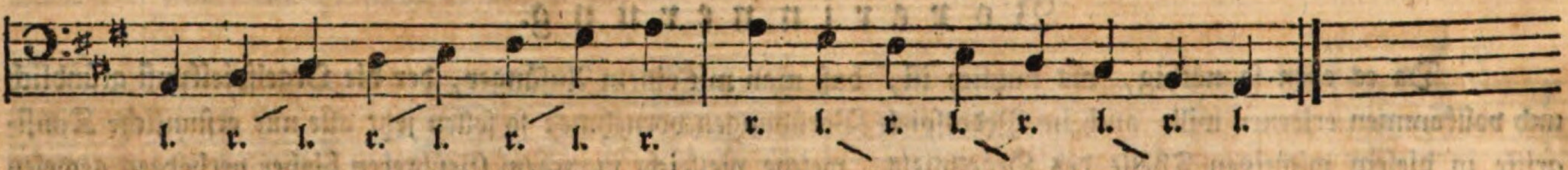
Tonleiter G dur.



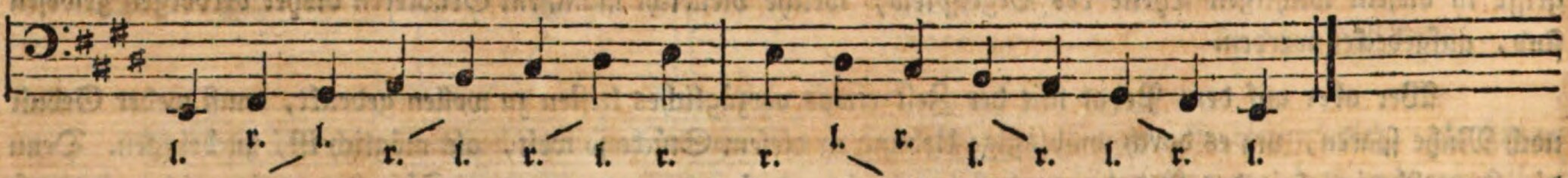
Tonleiter D dur.



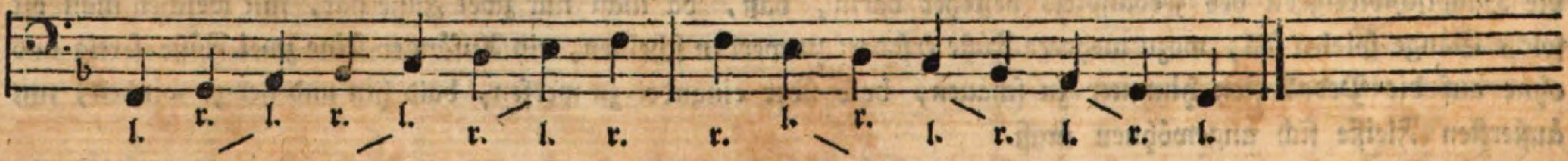
Tonleiter A dur.



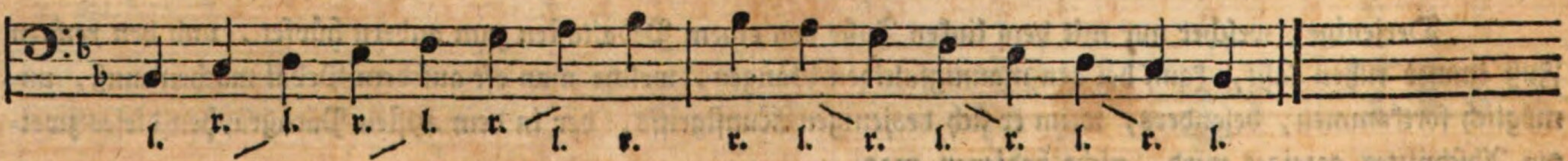
Tonleiter E dur.



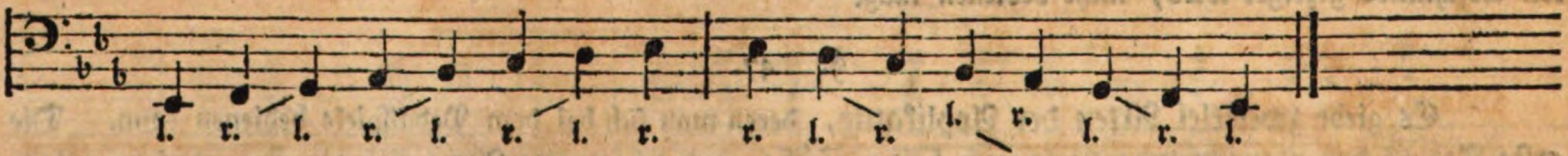
Tonleiter F dur.



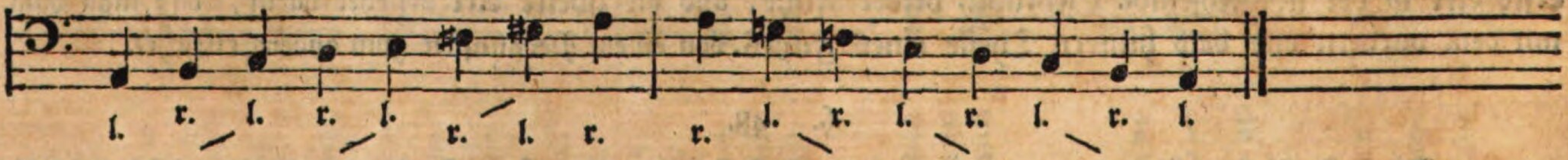
Tonleiter B dur.



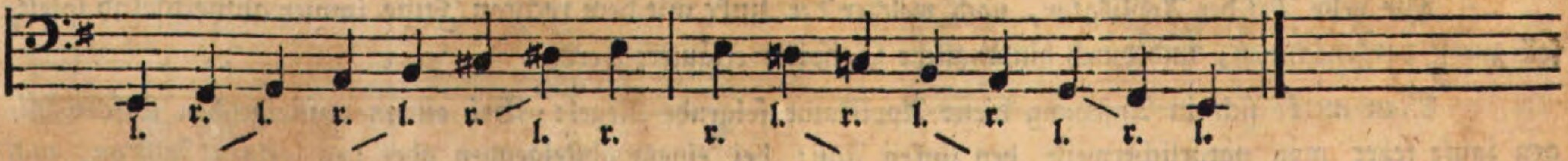
Tonleiter Es dur.



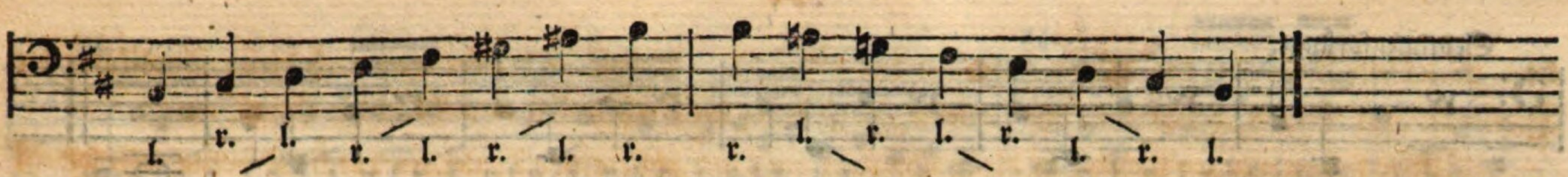
Tonleiter A moll.



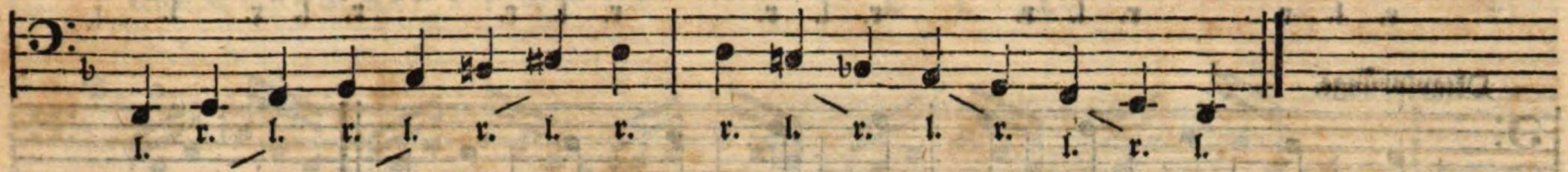
Tonleiter E moll.



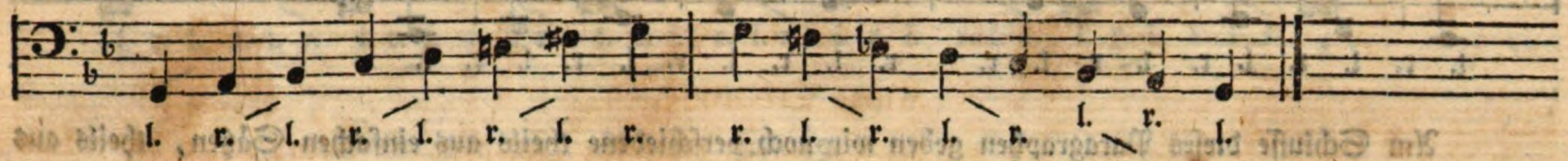
*) Dieſe zwei letztern Punkte leiden in manchen Tonarten, worin erhabene Pedaltaſten vorkommen, eine Ausnahme.



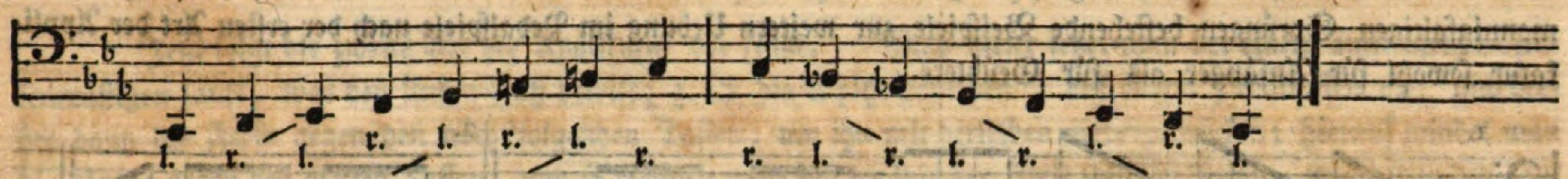
Tonleiter H moll.



Tonleiter D moll.

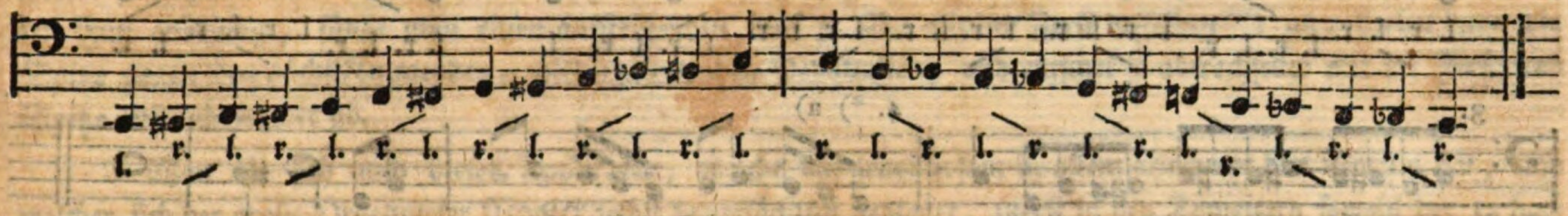


Tonleiter G moll.



Tonleiter C moll.

Nun übe man ſich in der chromatiſchen Tonleiter, welche ſich hier mit der Applikatur darſtellet.



Chromatiſche Tonleiter.

Anmerkung.

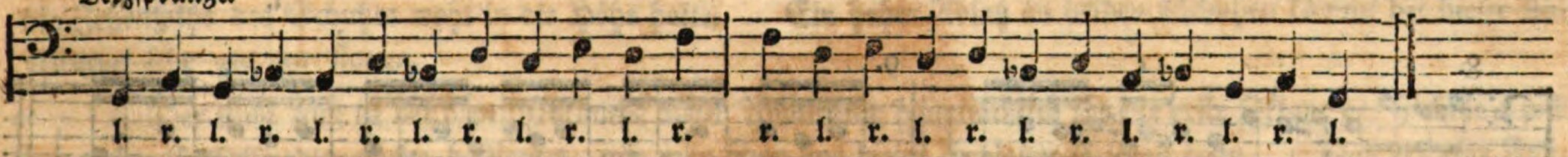
Wenn die Pedaltaſtatur wohl enge iſt, ſo laſſen ſich alle diejenigen Tonleitern, welche in den unterſten Taſten anfangen und endigen, gar leicht mit abwechſelnden Füßen ſpielen; iſt ſie aber ziemlich weit, ſo hält es ſehr ſchwer, mit dem rechten Fuße die unterſten Pedaltaſten zu erreichen, und alsdann iſt die zweite Art der Applikatur, nach welcher man mit dem Vorder- und Hinterfuße von einem Pedaltaſten in den andern rutſchet, aus doppelter Rückſicht der erſten Art vorzuziehen.

Bei welcher Pedaltaſtatur die erſte Art der Applikatur anwendbar ſey.

Folgende aus verſchiedenen Sprüngen beſtehende Beiſpiele, welche man am bequemſten mit Abwechſelung beider Füße ſpielen kann, dienen den Anfängern nicht minder zur nützlichen Uebung.

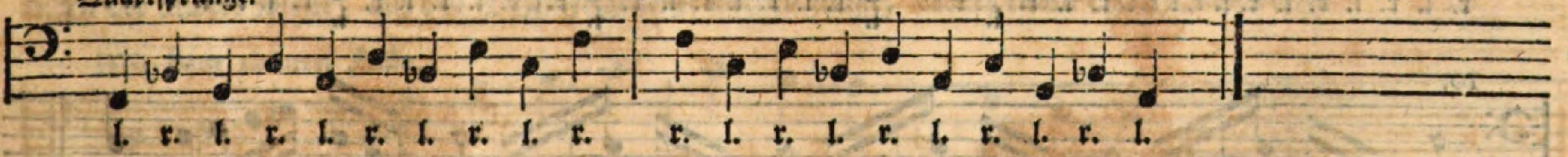
Beiſpiele von Sprüngen, wozu beide Füße gebrauchet werden können,

Terzſprünge.



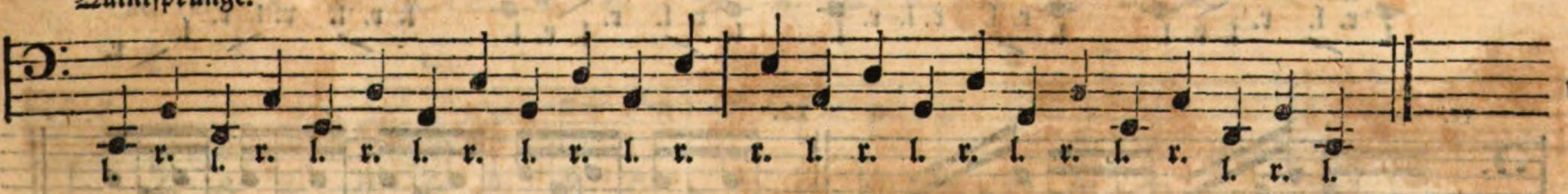
Uebung 1) in Terzſprüngen.

Quartſprünge.



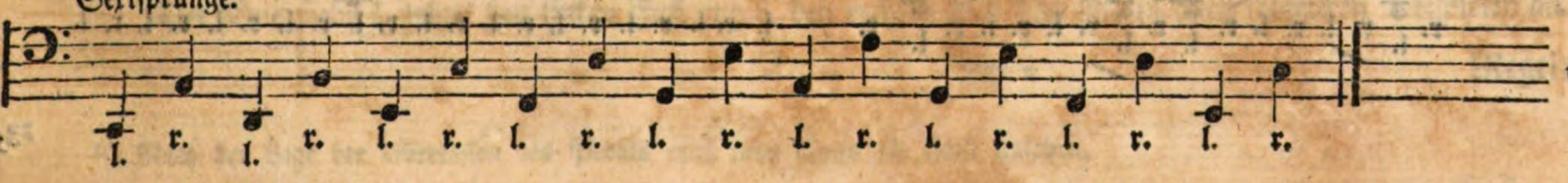
2) in Quartſprüngen.

Quintſprünge.



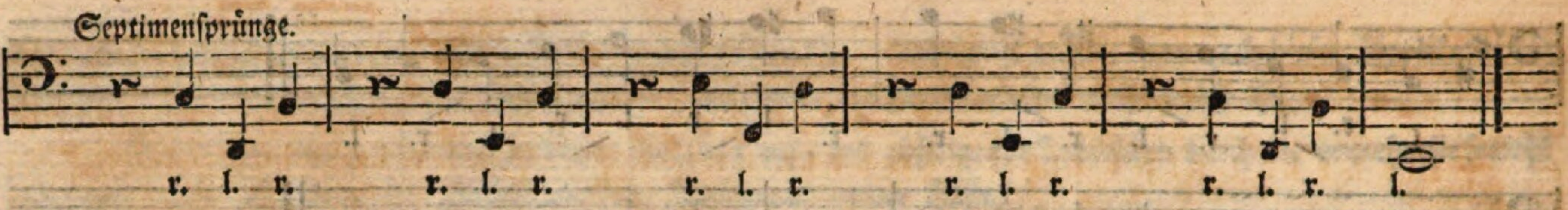
3) in Quintſprüngen.

Sextſprünge.

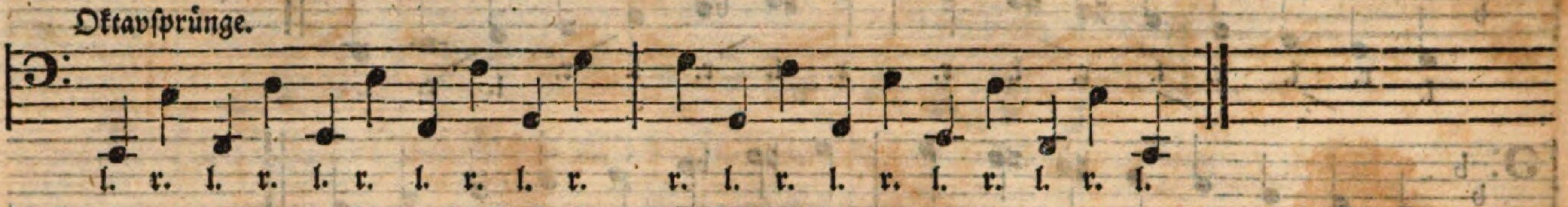


4) in Sextſprüngen.

5) in Septimenſprüngen.



6) in Oktavſprüngen.

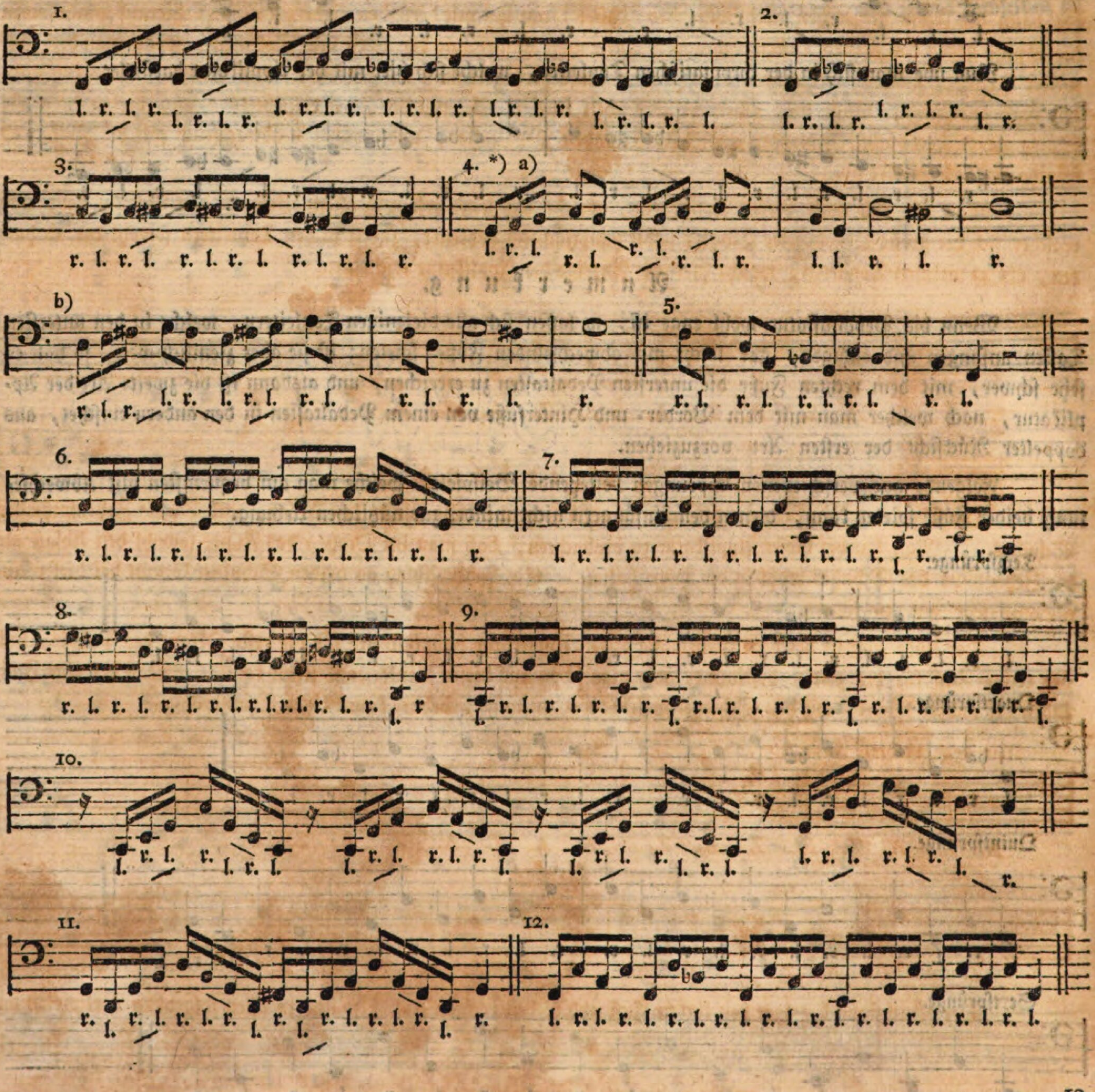


Mehrere vermiſchte Beiſpiele nach der erſten Art der Applikatur.

Am Schluſſe dieſes Paragraphen geben wir noch verſchiedene theils aus einfachen Sätzen, theils aus mannigfaltigen Sprüngen beſtehende Beiſpiele zur weitern Uebung im Pedalſpiele nach der erſten Art der Applikatur ſowohl für Anfänger als für Geübtere.

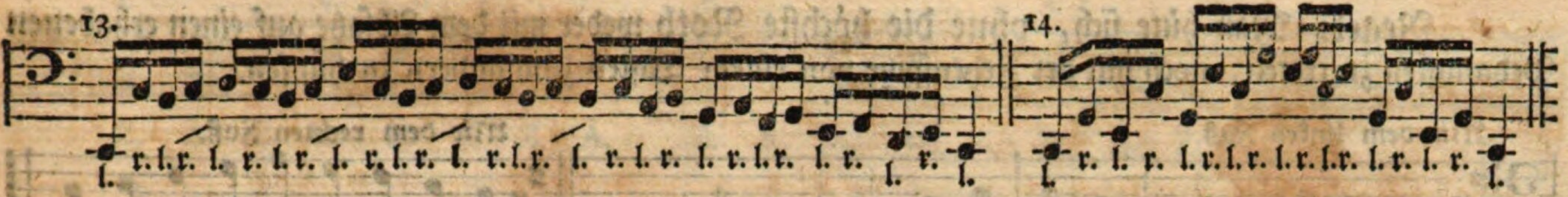
1) für Anfänger.

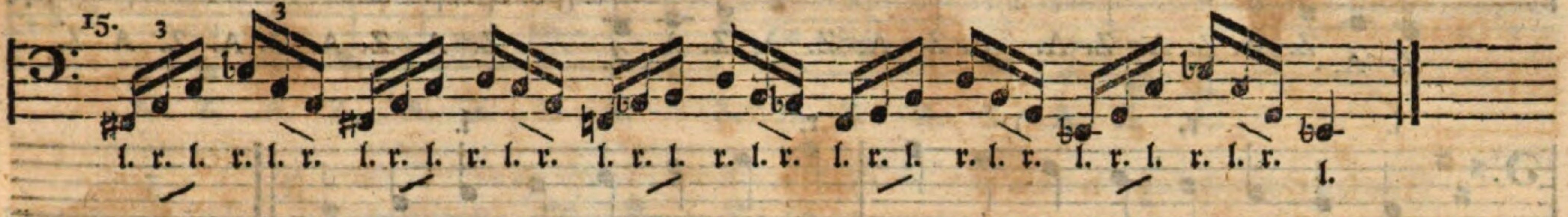
2) für Geübtere.



13.

*) No. 4. enthält ein Fugenthema für das Pedal, wovon ſich bei a) der Vortrag, und bei b) die Antwort befindet.





§. 49.

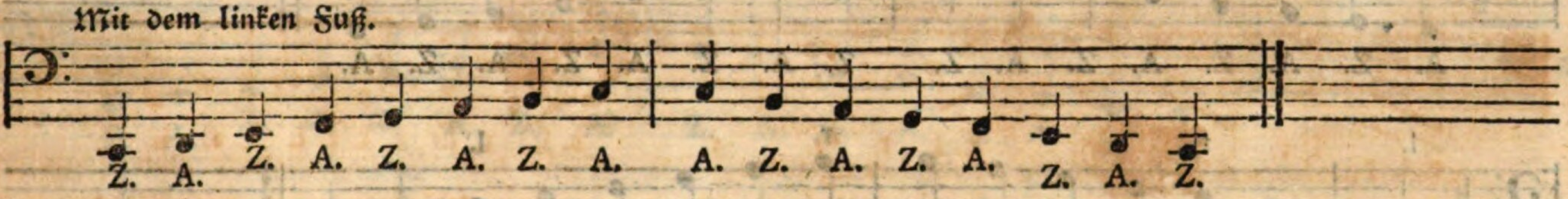
Jetzt folgt die zweite Art der Applikatur der Füße. Nach dieſer ſetzet man bei einem aufſteigenden ſtufenmäßigen Laufe, was den linken Fuß betrift; z. B. die Spitze deſſelben*) auf einem Pedaltaſten an, und drehet dann die Ferſe gegen den nächſtfolgenden Taſten, um ihn mit derſelben niederzudrücken; hierauf windet man die Spitze gegen den dritten Taſten, und ſo wechſelt man immer mit der Ferſe und Spitze ab, wenn man den Lauf weiter fortſetzen will. Bei einem abſteigenden Laufe verfähret man auf die umgekehrte Weiſe. Was den rechten Fuß anbelangt, fängt man einen aufſteigenden Lauf z. B. mit der Ferſe deſſelben**) an, drehet dann die Spitze gegen den nächſtkommenden, niederzutretenden Pedaltaſten, und rutſchet ſo abwechſelnd mit der Ferſe und Spitze auf und wieder ab.

Von der zweiten Art der Applikatur, welche vor der erſten den Vorzug hat.

Man übe ſich nach dieſer Applikatur, welche vor jener erſten in allem Betracht den Vorzug hat, und welcher ſich der große Orgelſpieler Vogler ſelbſt hauptſächlich bedienet, zuerſt in den Tonleitern ſowohl der 12 harten, als 12 weichen Tonarten, welche hier mit Anzeige der Applikatur erſcheinen.

Uebung in dieſer Applikatur durch die 24 Tonarten.

Mit dem linken Fuß.



1) Tonleiter C dur.

Anmerkung.

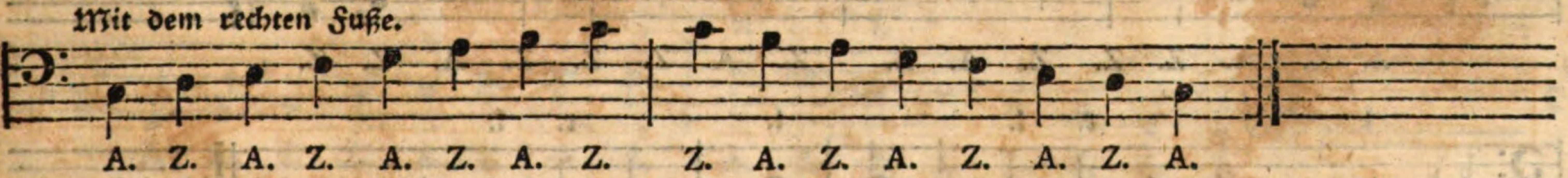
Der Buchſtabe A. bedeutet hier und in allen folgenden Beiſpielen den Abſatz, und Z. die Zehenſpitze des Schuhes. Man hat bei dieſer Applikatur zu beobachten, daß man im Drehen des Fußes ſowohl den Abſatz als die Zehenſpitze des Schuhes wohl in die Höhe halte. Ein hoher Abſatz an beiden Schuhen kömmt bei dieſer Applikatur ſehr gut zu ſtatten.

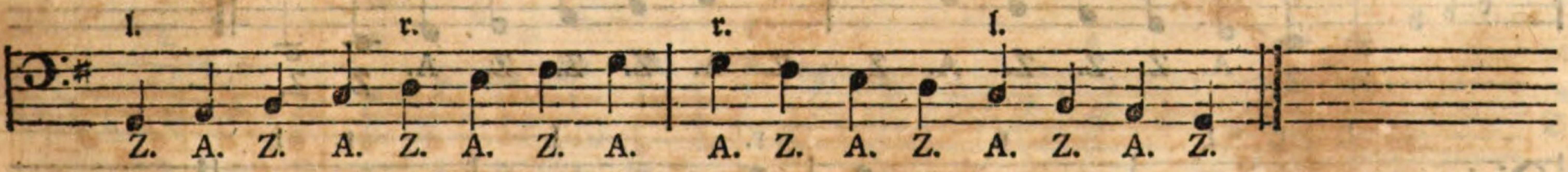
Was man bei dieſer Applikatur zu beobachten habe.

Der linke Fuß iſt bei dem Gebrauche dieſer Applikatur hauptſächlich für die erſte Oktave des Pedals, und der rechte Fuß für die zweite beſtimmt, wie man ſchon aus dieſer Tonleiter C ſehen kann. Daß der eine Fuß, indeß der andere ſpielet, auf den Schemel geſtellet werden müſſe, bedarf kaum einer Erinnerung.

Von der Beſtimmung des rechten und linken Fußes.

Mit dem rechten Fuße.





2) Tonleiter G dur.

Der Buchſtabe l. zeiget den linken Fuß und r. den rechten Fuß hier und in allen folgenden Beiſpielen an.

 Regel:

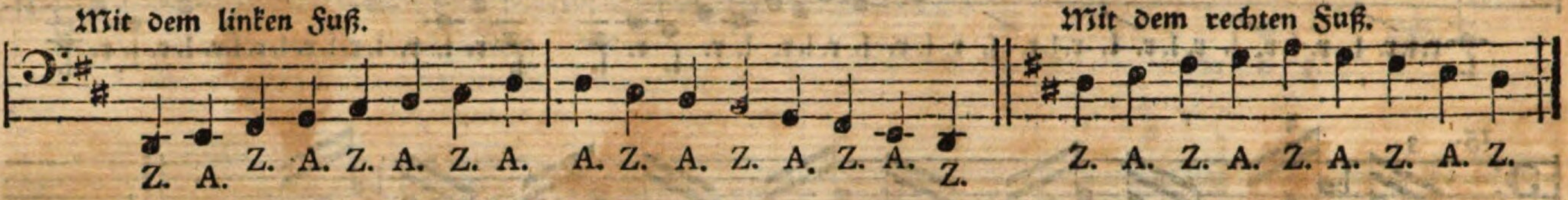
*) Nach der Lage der Obertaſten des Pedals muß man öfters die Ferſe anſetzen.

**) Die vorige Anmerkung gilt hier umgekehrt.

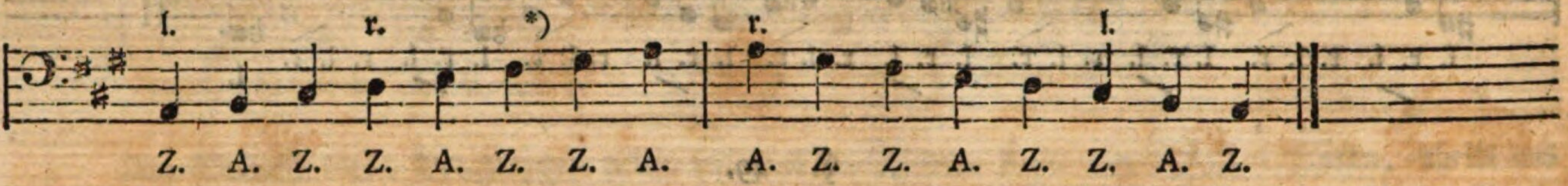
Regel im Betreffe des Abſatzes und der Zehenſpitze.

Regel: Man hüte ſich, ohne die höchſte Noth weder mit dem Abſatze auf einen erhabenen Pedaltaſten zu treten, noch mit der Zehenſpitze von einem Taſten zum andern zu hüpfen.

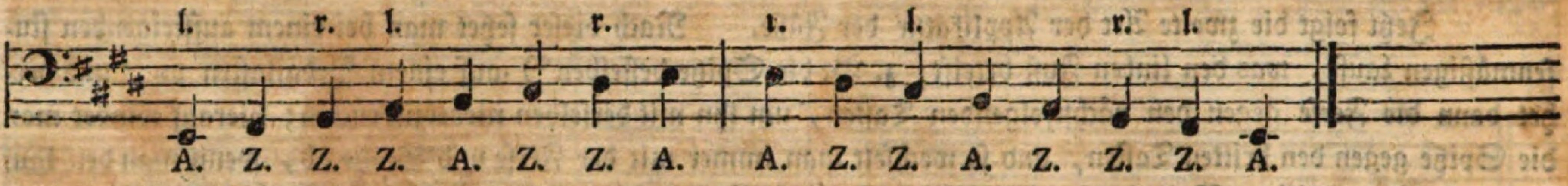
3) Tonleiter D dur.



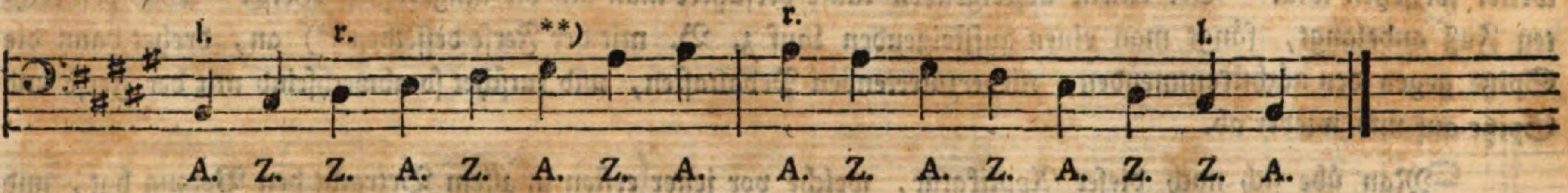
4) Tonleiter A dur.



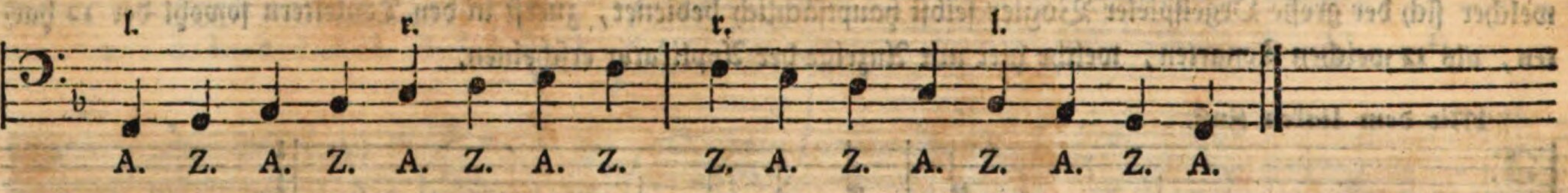
5) Tonleiter E dur.



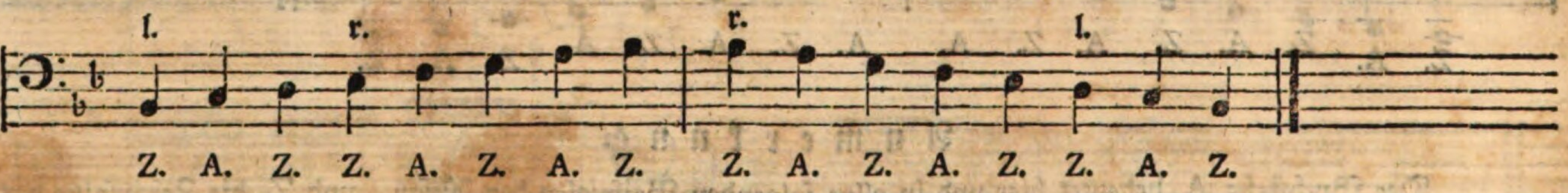
6) Tonleiter H dur.



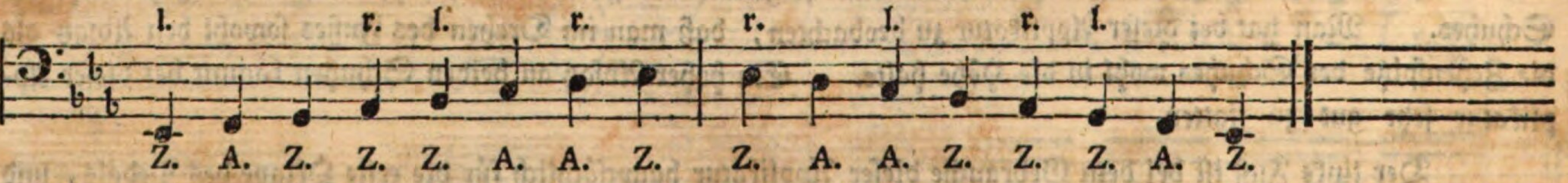
7) Tonleiter F dur.



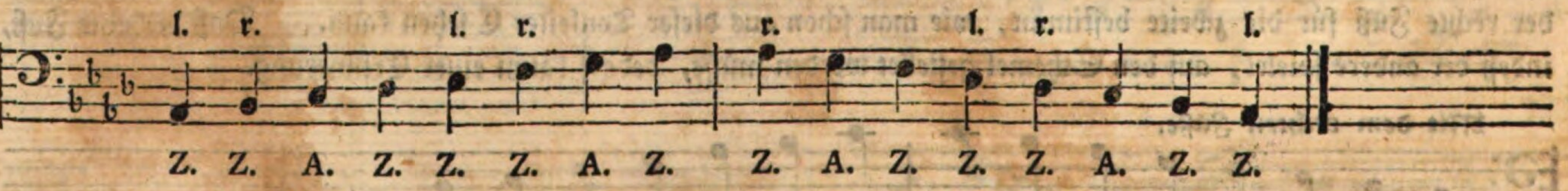
8) Tonleiter B dur.



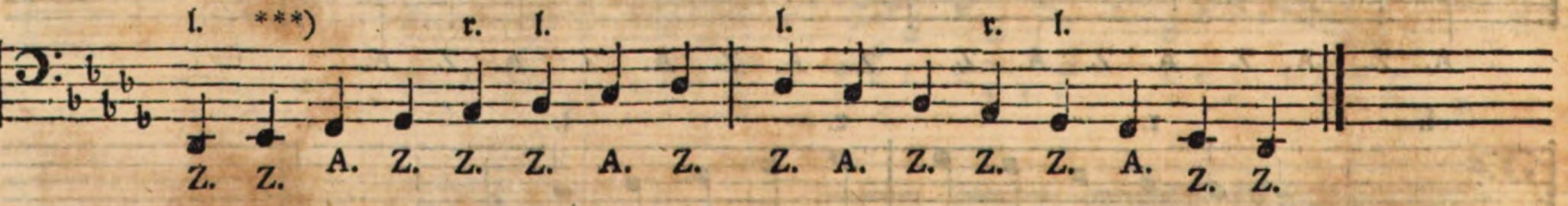
9) Tonleiter Es dur.



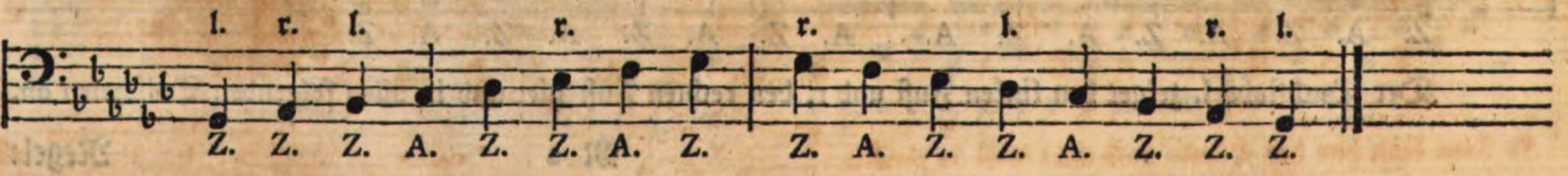
10) Tonleiter As dur.



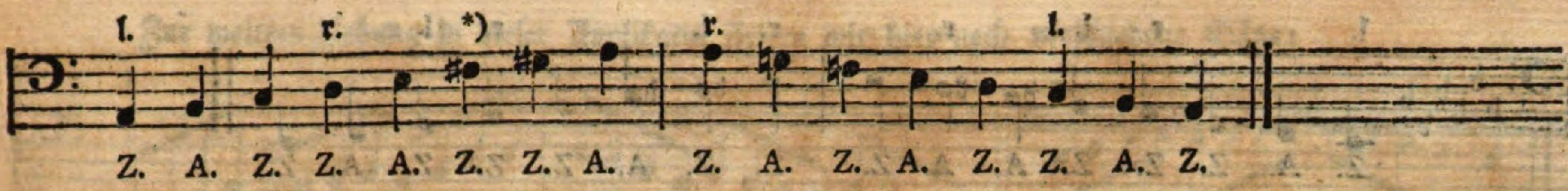
11) Tonleiter Des dur.



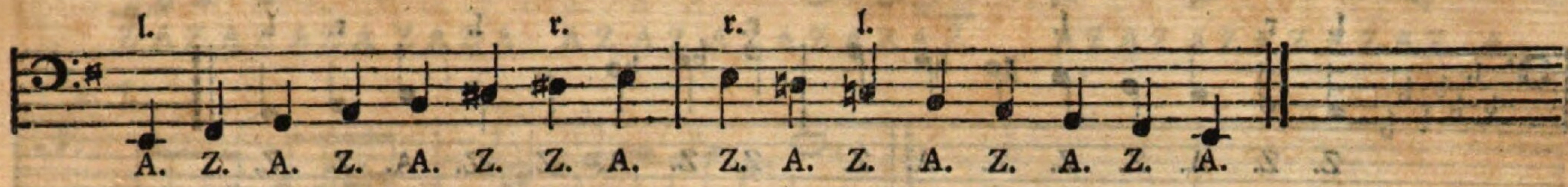
12) Tonleiter Ges dur.



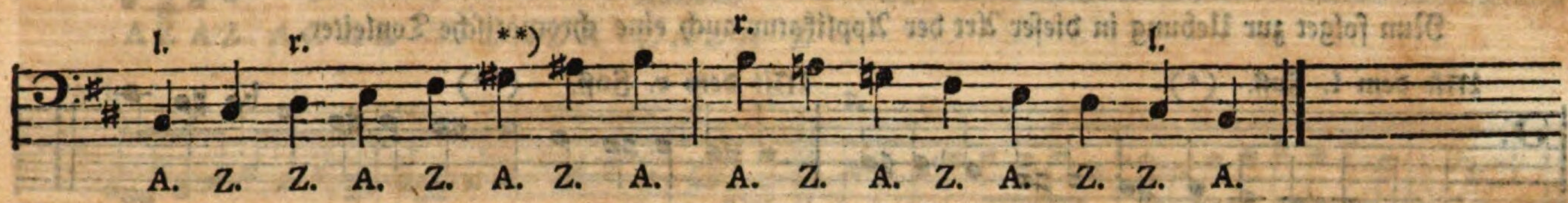
*) Hier erfodert es die Nothwendigkeit mit der Zehenſpitze vom fis in das gis zu hüpfen.
**) Hier iſt das Setzen des Abſatzes auf das gis unvermeidlich.
***) Hier muß man mit der Zehenſpitze wieder hüpfen.



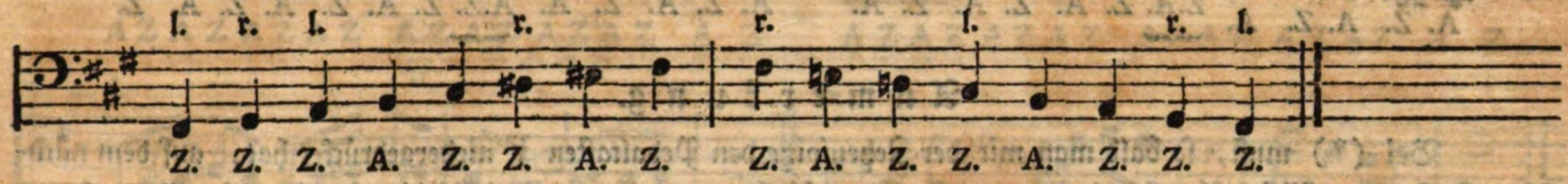
13) Tonleiter A moll.



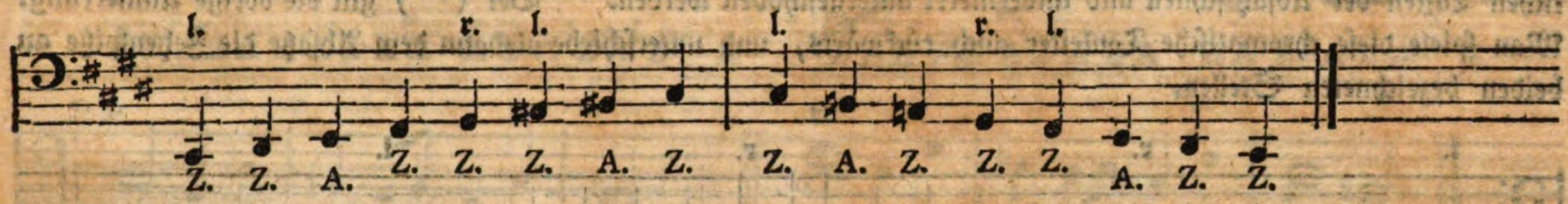
14) Tonleiter E moll.



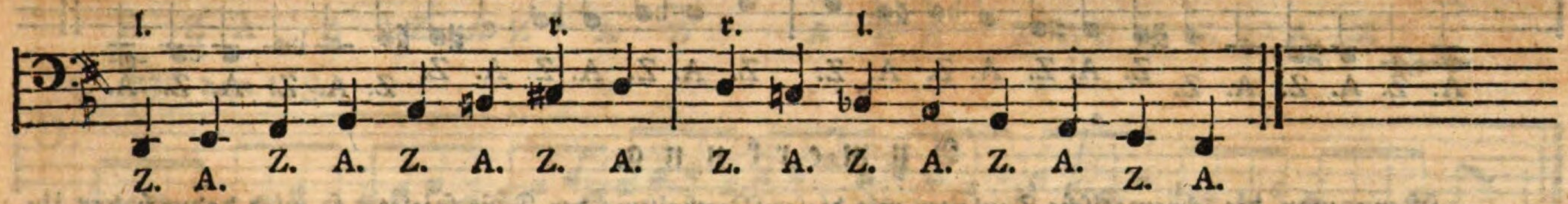
15) Tonleiter H moll.



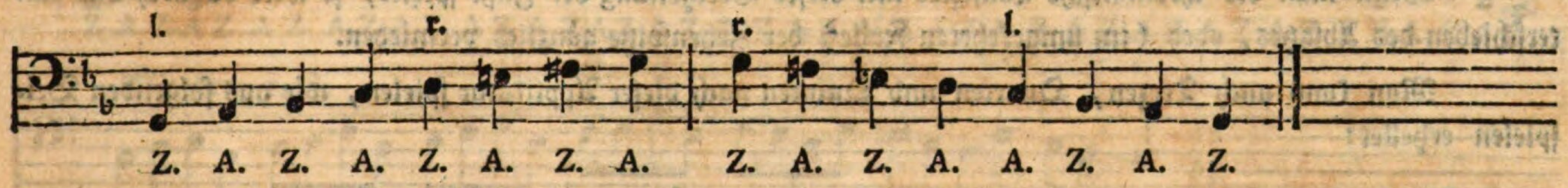
16) Tonleiter Fis moll.



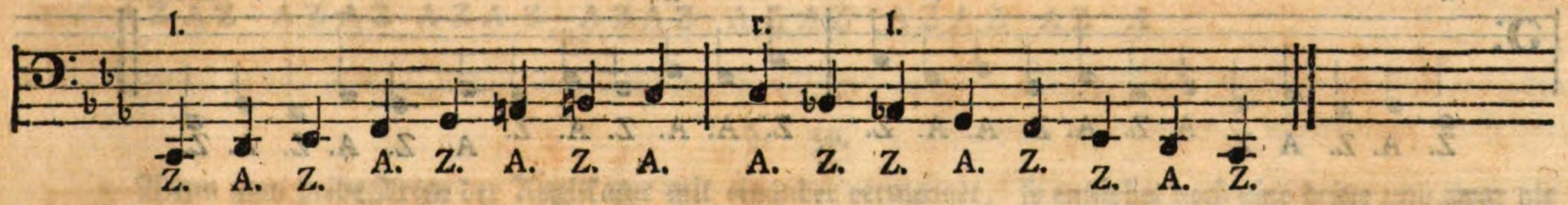
17) Tonleiter Cis moll.



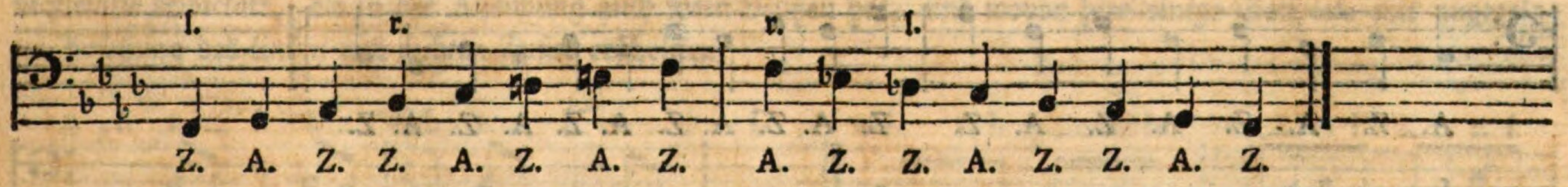
18) Tonleiter D moll.



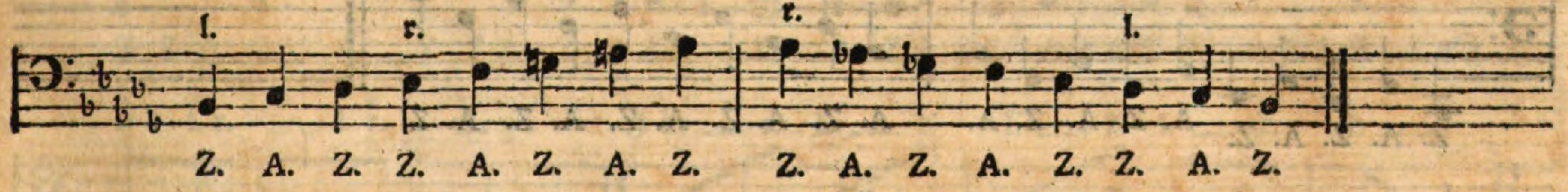
19) Tonleiter G moll.



20) Tonleiter C moll.



21) Tonleiter F moll.

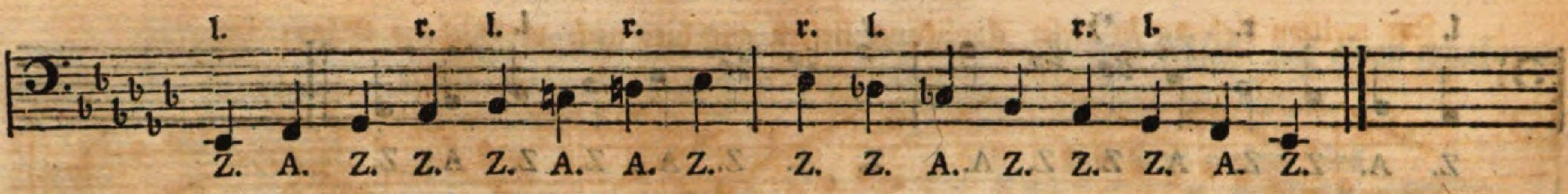


22) Tonleiter B moll.

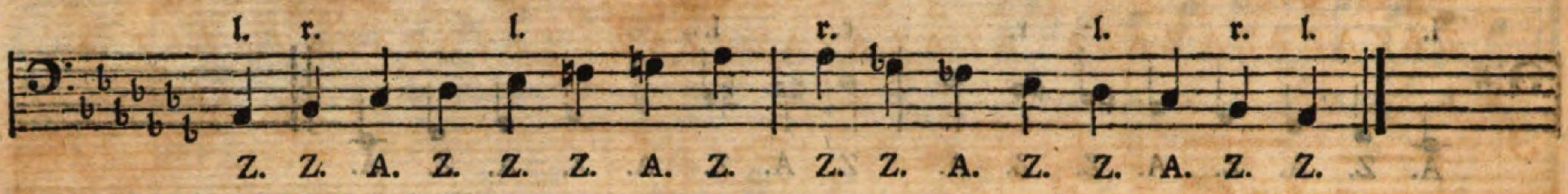
*) Man kann hier das Hüpfen auch nicht wohl vermeiden.

**) Um nicht dreimal hüpfen zu müſſen, ſetzet man lieber den Abſatz auf den Obertaſten gis.

23) Tonleiter Es moll.

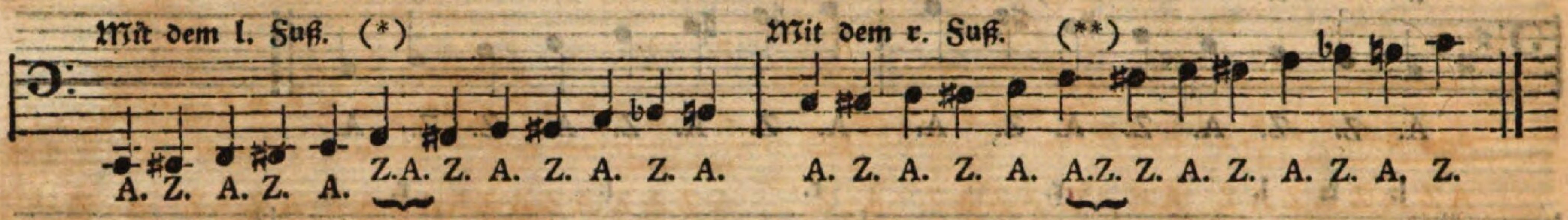


24) Tonleiter As moll.



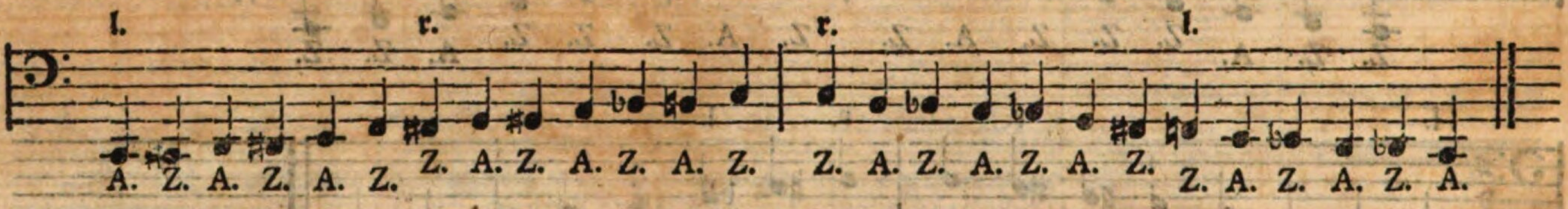
Nun folget zur Uebung in dieſer Art der Applikatur auch eine chromatiſche Tonleiter.

Chromatiſche Tonleiter.



Anmerkung.

Bei (*) muß, ſo bald man mit der Zehenſpitze den Pedaltaſten F niedergedrücket hat, auf dem nämlichen Taſten der Abſatz ſchnell und unvermerkt untergeſchoben werden. Bei (**) gilt die vorige Anmerkung. Man ſpiele dieſe chromatiſche Tonleiter auch rückwärts, und unterſchiebe alsdann dem Abſatze die Zehenſpitze an beiden bezeichneten Stellen.

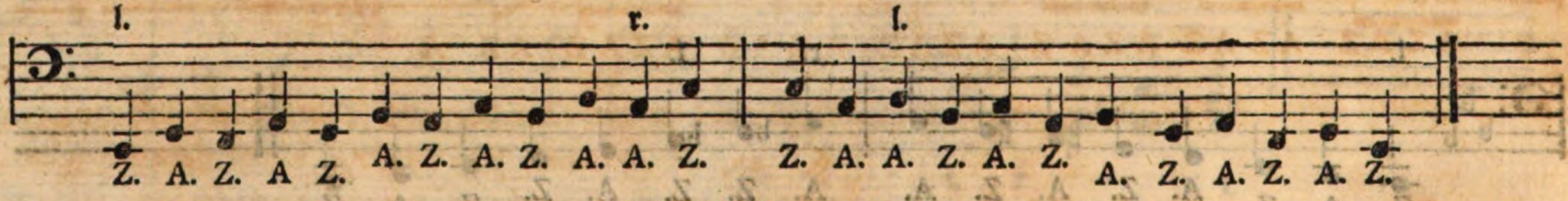


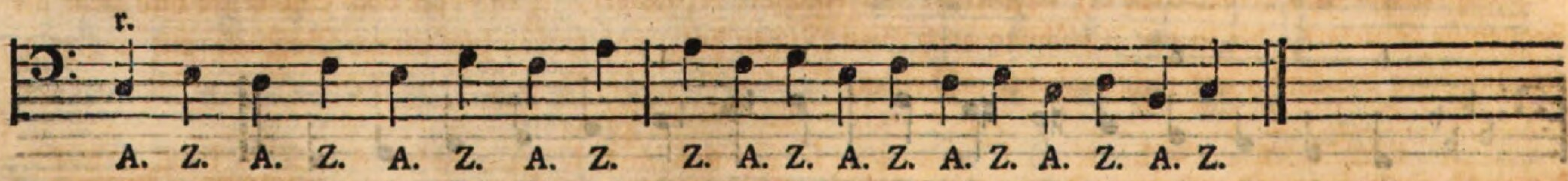
Anmerkung.

Wenn man die chromatiſche Tonleiter mit dieſer Vertheilung der Füße ſpielet, ſo wird dadurch das Unterſchieben des Abſatzes, oder (im umgekehrten Falle) der Zehenſpitze gänzlich vermieden.

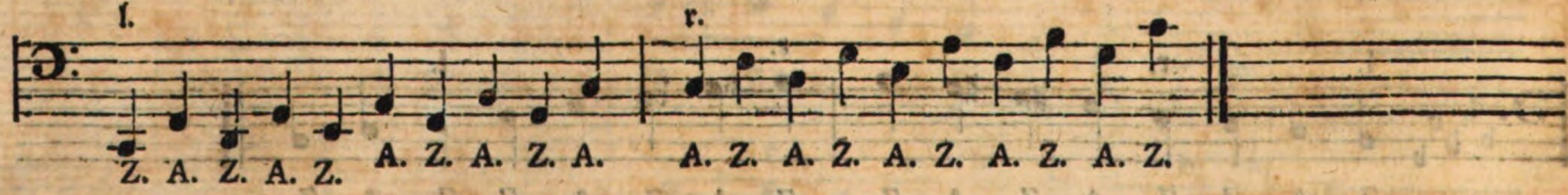
Man kann auch Terzen, Quarten und Quinten nach dieſer Applikatur ſpielen, wie aus folgenden Beiſpielen erhellet:

Uebung in Terzſprüngen nach der zweiten Art der Applikatur.

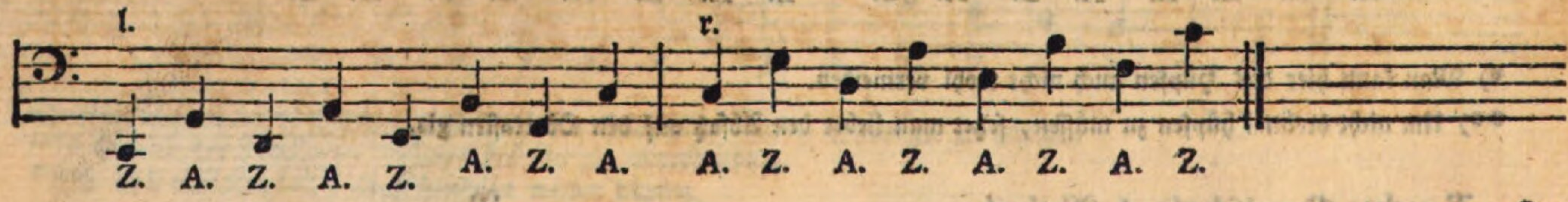




In Quartſprüngen.



In Quintſprüngen.



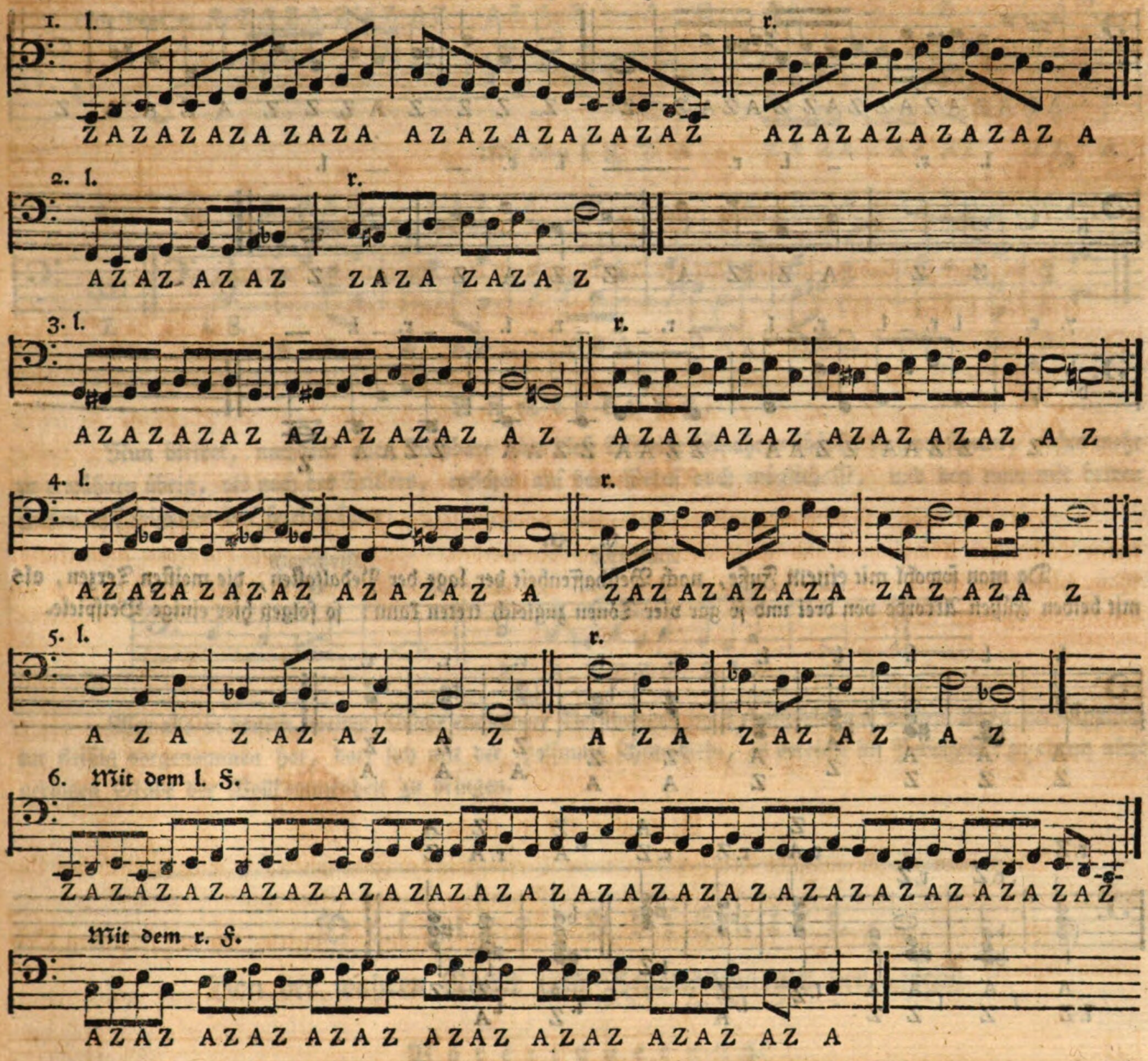
Zur

Zur weitern Uebung in dieſer Applikatur liefern wir hier noch verſchiedene Sätze:

Beiſpiele zur weiteren Uebung in dieſer Applikatur.

1) für Anfänger.

2) für Geübtere.



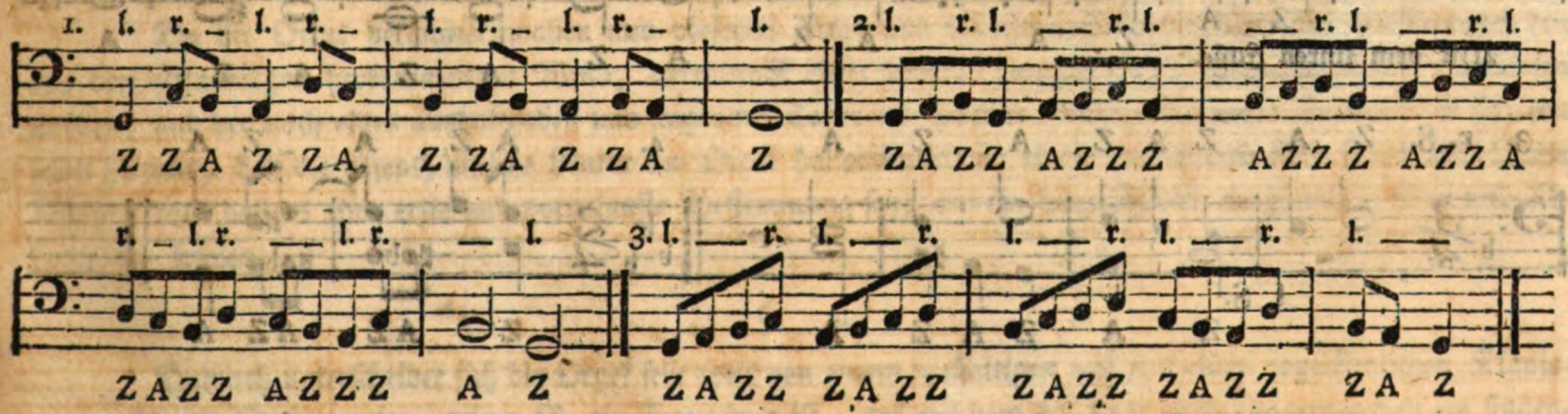
§. 50.

Von einer dritten Spielart, welche aus d;n zweierlei Arten der Applikatur zuſammen geſetzet iſt.

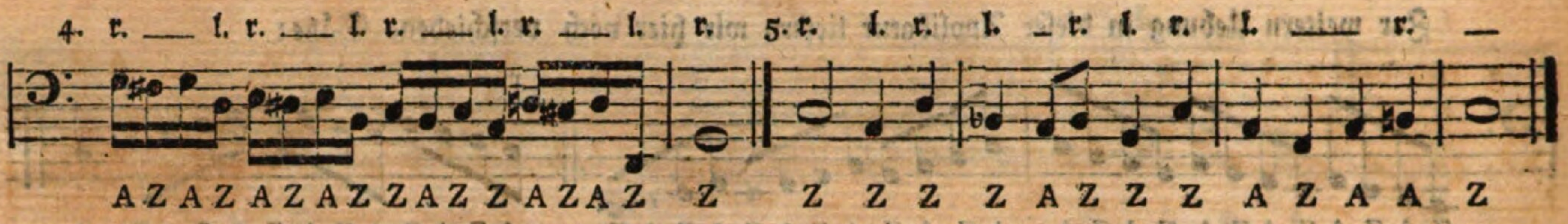
Wenn man beide Arten der Applikatur mit einander vermenget, ſo entſtehet noch eine dritte und zwar die bequemſte Spielart, die in der Ausübung auch ihren Nutzen hat, und wovon hier einige Beiſpiele mit angezeigter Anſetzung des linken und rechten Fußes erſcheinen.

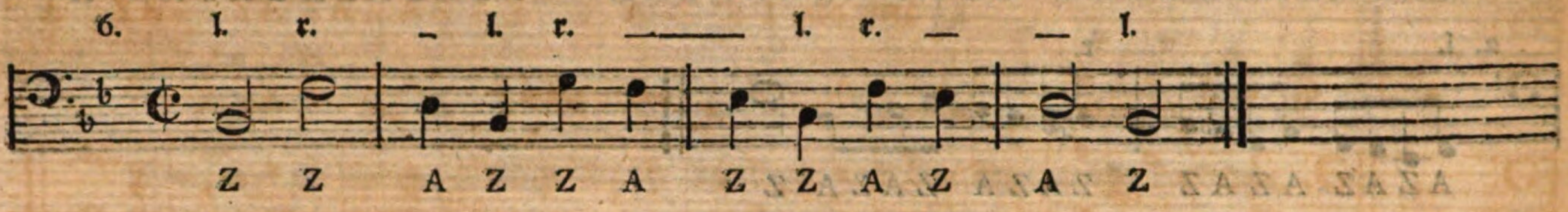
Beiſpiele über dieſe Spielart auf dem Pedal.

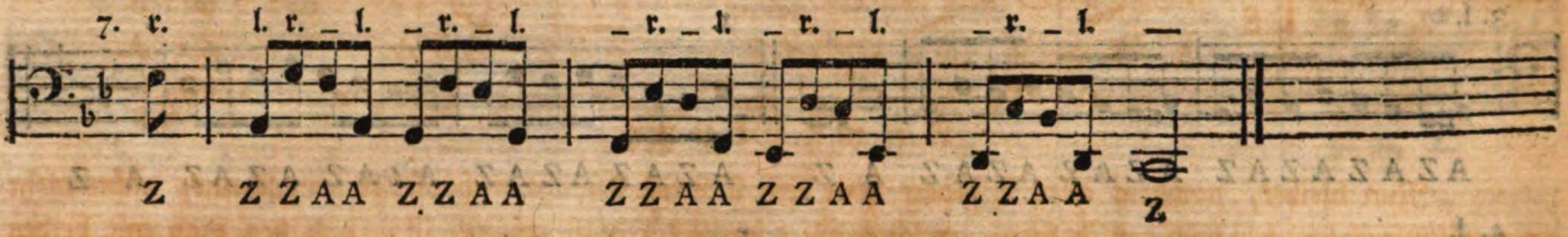
1) für Anfänger.



2) für Geübtere.





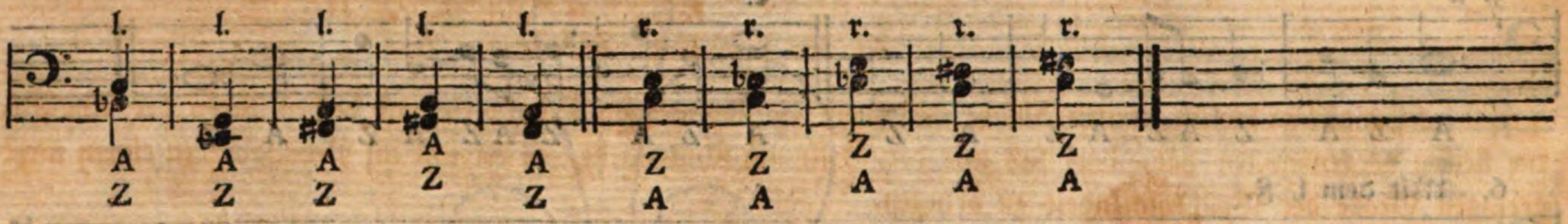


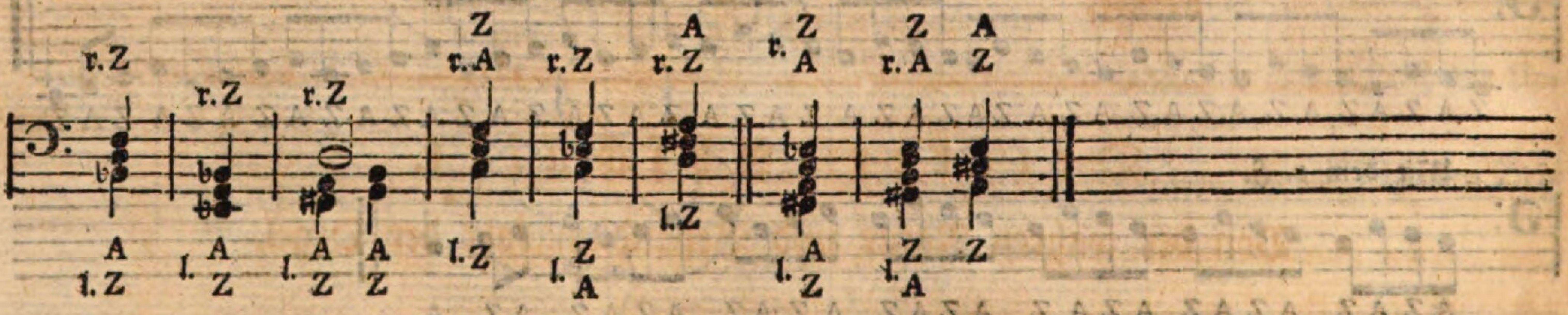
§. 51.

Von doppelten, drei u. vierfachen Tritten auf dem Pedal.

Da man ſowohl mit einem Fuße, nach Beſchaffenheit der Lage der Pedaltaſten, die meiſten Terzen, als mit beiden Füßen Akkorde von drei und ſo gar vier Tönen zugleich treten kann: ſo folgen hier einige Beiſpiele.

Beiſpiele von ſolchen Tritten auf dem Pedal für Geübtere.

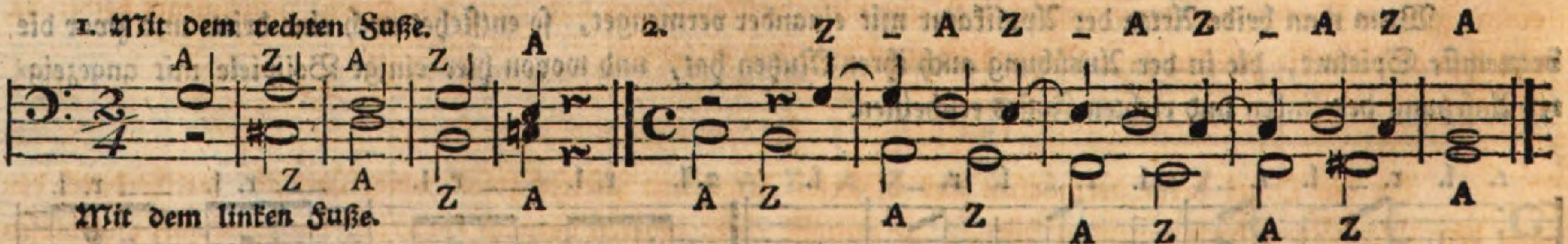


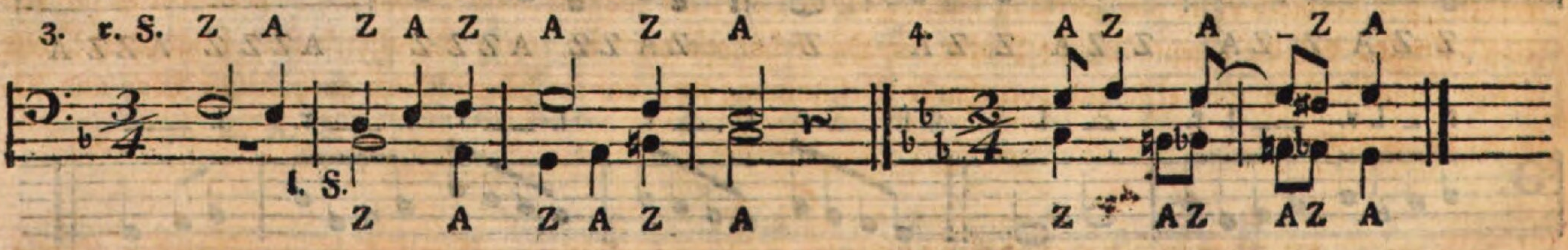


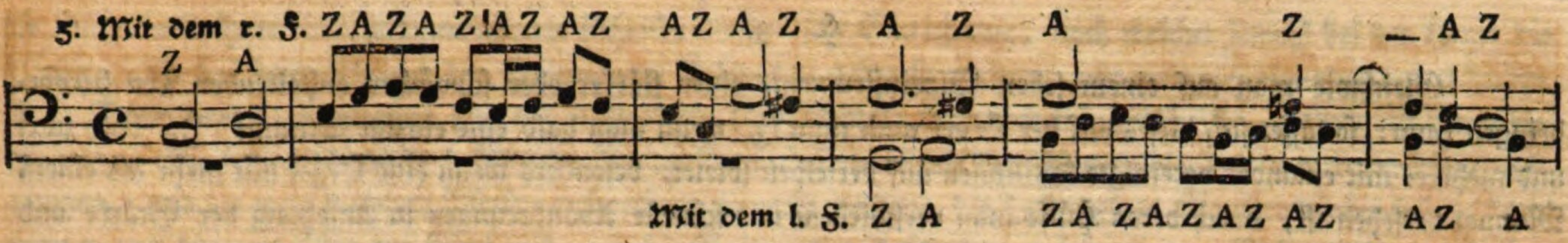
Uebung im Pedalſpiele mit beiden Füßen zugleich.

Und damit ſowohl Anfänger als Geübtere doppelte Sätze mit beiden Füßen zugleich ſpielen lernen, geben wir ihnen auch etliche Beiſpiele zur Uebung.

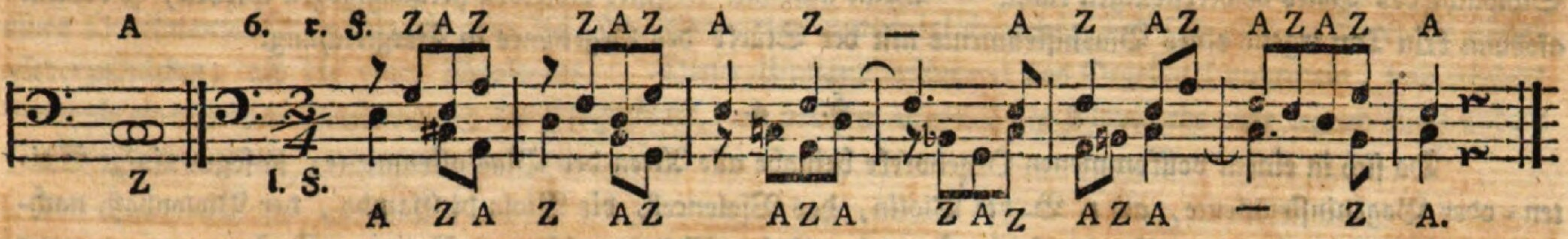
Beiſpiele 1) für Anfänger.







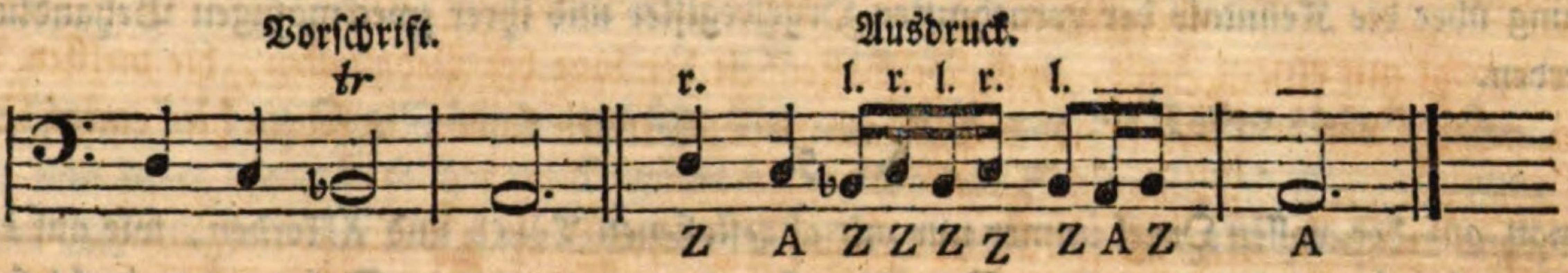
2) für Geübtere.



Anmerkung.

Nun bleibet, nachdem alles Wißbare über dieſe Materie beinahe erſchöpfet zu ſeyn ſcheint, nichts mehr zu erwähnen übrig, als noch des Trillers, welcher auf dem Pedal auch möglich iſt, und den man mit beiden Füßen auf folgende Art ſpielen kann:

Vom Triller auf dem Pedal.



Beiſpiel eines Trillers auf dem Pedal.

Wer alle in dieſem zweiten Abſatze enthaltene Vorübungen im Pedalſpiele nach beiden Arten der Applikatur fleißig vorgenommen hat, darf ſich mit der Hoffnung ſchmeicheln, es dereinſt im Pedalſpiele zu einem nicht geringen Grade der Vollkommenheit zu bringen.

Dritter Abſchnitt.

Von der wahren Natur und Behandlungsart der Orgel.

Vorerinnerung.

Wer die wahre Natur der Orgel nicht kennet, wird dieſelbe auch nicht recht zu behandeln wiſſen: daher iſt es nothwendig, daß man einem Anfänger, ehe man ihn zum Spielen praktiſcher Orgelſtücke anhält, vorher einen richtigen Begriff von der eigentlichen Natur dieſes vollkommenen und ganz beſonderen Inſtruments beibringe, und ihm alsdann die zweckmäßige Behandlungsart deſſelben erkläre.

Warum die Kenntnis von der wahren Natur der Orgel einem Anfänger nöthig ſey.

§. 1.

Da die Orgel bekanntermaaßen aus vielerlei Arten von Pfeifen zuſammengefüget iſt, welche durch den aus den Blasbälgen herkommenden Wind, vermittelſt einer inneren darnach eingerichteten Mechanik angeblaſen werden, und demnach eines aushaltenden und ſingenden Tones im höchſten Grade fähig ſind: ſo ergiebt es ſich von ſelbſt hieraus, daß die eigenthümliche Natur der Orgel hauptſächlich in einem anhaltend fort ſingenden Tone beſtehe, und daß es ihre erſte und vornehmſte Beſtimmung ſey, auf ihr hauptſächlich aushaltende Töne und Akkorde zu ſpielen.

Worin die eigenthümliche Natur der Orgel beſtehe.

§. 2.

Dadurch unterſcheidet ſich die Orgel ſehr weit von einem vielſaitigen und mit einer orgelähnlichen Klaviatur verſehenen Inſtrumente, wie z. B. ein Fortepiano iſt, auf welchem ſich zwar auch einigermaaßen ein ſingender, aber kein ſolcher mit voller Kraft lang anhaltender Ton, wie auf der Orgel, hervorbringen läßt.

Vom Unterſchiede zwiſchen einer Orgel und einem Klavicord in Abſicht des Tons.

§. 3.

Vergleichung des Orgeltons mit dem Tone irgend eines Blasinſtruments.

Gleichwie man auf einem jeden Blasinſtrumente einen ſtärker oder ſchwächer anhaltenden Ton hervorbringen kann: ſo läſſet ſich dieſes auf der Orgel auch thun*), wenn man bald eine einzige Stimme**), bald zwei und mehrere mit einander vereinigte Stimmen auf derſelben ſpielet, beſonders wenn eine Orgel mit mehr als einem Manual verſehen iſt, durch deren Hülfe man verſchiedene und ſchnelle Abänderungen in Anſehung der Stärke und Schwäche des Tones bewerkſtelligen kann. Wenn aber alle Regiſter derſelben herausgezogen werden, ſo kömmt alsdann kein Ton irgend eines Blasinſtruments mit der Stärke des Orgeltones in Vergleichung.

§. 4.

Weſſen Inbegriff die Orgel ſey.

Da ſich in einem vollkommenen Orgelwerke beinahe alle Arten der Blasinſtrumente, ja ſogar einige Saiten- oder Bogeninſtrumente, als z. B. die Violin, das Violoncell, die Viola di Gamba, der Violonbaß, nachgeahmet befinden, ſo kann alſo eine ſolche Orgel der Inbegriff der meiſten muſikaliſchen Inſtrumente genennet werden.

Anmerkung.

Ein jedes dieſer in den Orgelregiſtern nachgeahmten Inſtrumente hat für ſich eine beſondere Natur und Eigenſchaft des Tones, nach welcher ſich die Regeln ihrer Behandlung beſtimmen laſſen. Alles dieſes ſoll in der nächſten Abhandlung über die Kenntnis der vornehmſten Orgelregiſter und ihrer zweckmäßigen Behandlung auseinander geſetzet werden.

§. 5.

Was der wahren Natur der Orgel zuwider ſey.

Wenn man auf der vollen Orgel immer nur mit abgeſtoßenen Tönen und Akkorden, wie auf einem Pantalon, ſpielen wollte, ſo wäre dieſes der wahren Natur der Orgel ganz zuwider. Daher wird ein bloßer Klavierſpieler, ſey er auch noch ſo geſchickt, die Orgel nicht ſo recht ſpielen können, wie ein wirklicher Orgelſpieler, wenn gleich die Taſtatur des Klaviers mit der Taſtatur der Orgel ganz übereinkömmt.

§. 6.

Von der Anhaltſamkeit der Finger bei dem Orgelſpiele.

Wer demnach die Orgel, beſonders wenn viele Regiſter gezogen ſind, ihrer Natur gemäß ſpielen will, muß, gleichwie man mit ihren Tönen nach Willkühr anhalten kann, alſo auch mit anhaltenden Fingern auf ihr zu ſpielen ſich angewöhnen.

§. 7.

Vom Zuſammenhange der Töne bei dem wahren Orgelſpiele.

Ferner müſſen die Töne zuſammenhängend geſpielt werden, das heißt, der Spielende muß, wenn er die Finger aufhebet, um in andere Töne überzugehen, darauf ſich befleißigen, daß er ſeine Finger, beſonders bei einer Reihe von Akkorden, von einem Taſten zu dem andern gleichſam ſchleichen laſſe, damit das Ohr nicht die geringſte Abſetzung der Töne verſpüre.

§. 8.

Von der Zuläßigkeit der abgeſtoßenen Akkorde und Läufe auf der Orgel.

Dieſes verbietet aber doch nicht gänzlich, daß man nicht auch zuweilen mit vielen Regiſtern abgeſtoßene Akkorde, und mit einzelnen hiezu tauglichen Regiſtern geläufige und ſangbare Stücke ſpielen dürfte, da ſich dieſe Sachen auf einer Flöte oder Hoboe, welche beide von gewiſſen Orgelregiſtern nachgeahmet werden können, gleichfalls ausdrücken laſſen.

§. 9.

Vom Unterſchiede der Behandlungsart der Orgeltaſten zwiſchen der Behandlungsart der Taſten eines Klavicords nebſt der Erklärung der inneren Regierung eines Orgelwerks.

Die Orgeltaſten erfodern eine ganz andere Behandlung, als die Taſten eines Klavicords, weil, wenn gleich die Taſtatur beider Inſtrumente in Anſehung der Form und der Oktaveneintheilungen einander gleich kömmt,

die

*) Wiewohl nicht mit der Modifikation, welche man einem einzelnen Tone vermittelſt des bald ab- und bald zunehmenden Athems, auf irgend einem Blasinſtrumente geben kann. Dieſe Vollkommenheit fehlet noch ſo lange der Orgel, bis einmal ein erfindungsreicher Orgelbaumeiſter aufſtehet, der wenigſtens einem oder dem andern der Sangbarkeit fähigen Orgelregiſter dieſe der Orgel noch fehlende Eigenſchaft zu geben im Stande iſt. Doch hat man ſchon eine Art von Schweller, der vermuthlich in dem Windrohre angebracht iſt, erfunden, vermittelſt deſſen ein Ton getrieben oder geſchwächt werden kann. Der berühmte Stain in Augsburg, ſann auch auf eine ſolche Mechanik; der Verſuch muß aber ſeiner eigenen Zufriedenheit nicht entſprochen haben, ſonſt würde ſeine Erfindung bekanter geworden ſeyn.

**) Hier iſt unter Stimme ein Orgelregiſter gemeinet.

die innere mit ihnen im Zuſammenhange ſtehende mechaniſche Einrichtung, nach welcher ſowohl bei der Orgel die Pfeifen, als bei dem Klavier die Saiten zum Anſprechen gebracht werden, ſehr weit von einander unterſchieden iſt. Denn an die Orgeltaſten ſind die Abſtrakten (ſehr ſchmale Bretterchen) geſchraubt, vermittelſt deren die im untern Theile der Windlade befindliche Ventile*), ſo bald man mit den Fingern die Taſten niederdrücket, aufgezogen, und die weit entfernte Pfeifen anſprechend gemacht werden; die Taſten eines Klavicords aber haben einen anderen und kürzeren Weg der Mechanik, um die Saiten zum Anſprechen zu bringen. Daher fallen die Taſten eines Orgelmanuals, vorzüglich aber des Hauptmanuals, gemeiniglich tiefer, und ſind auch meiſtentheils härter niederzudrücken, als die eines Klavicords. Dieſer Umſtand erſchweret das Orgelſpiel ungemein, und erfodert demnach eine größere Anſtrengung der Fingerkraft, als bei dem Spielen des Klavicords oder irgend eines andern ſolchen Inſtruments.

§. 10.

Wovon die Stärke und Schwäche des Orgeltons abhange.

Gleichwie aber die Stärke und Schwäche des Tons bei einem klavierartigen Inſtrumente, beſonders bei einem eigentlichen Fortepiano, von der Modifikation der Finger abhänget: ſo kömmt es bei der Orgel in Anſehung der Stärke und Schwäche des Tones nicht ſo ſehr auf den ſtärkern und ſchwächern Druck der Finger, wiewohl derſelbe (wie im nächſten Paragraphen gezeiget werden ſoll) einen andern Einfluß auf die Beſchaffenheit des Orgeltons haben kann, als vielmehr auf die Mehr- und Minderkeit der gezogenen Orgelregiſter an.

§. 11.

Von der Behandlungsart der Orgeltaſten.

Es kömmt bei dem Orgelſpiele darauf ſehr viel an, wie man die Taſten niederdrücket. Drückt man ſie nur langſam und matt nieder; ſo hat der Orgelton bei weiten das Kraftvolle und Feurige nicht, als wenn ſie mit einer gewiſſen Schnelligkeit und mit einen beſondern Nachdrucke mit den Fingern gleichſam angepackt werden.

Erklärung.

Erklärung der Urſache, warum der Orgelton, je nachdem die Taſten matt oder kraftvoll niedergedrückt werden, bald matt, und bald ſtark laute.

Dieſes hat darin ſeinen natürlichen und begreiflichen Grund, weil, da der in dem Windkaſten verſchloſſene Wind gleichſam paſſet, bis die in dem unteren Theile der Windlade befindlichen Ventile durch die niedergedrückte Taſten geöfnet werden, um in die Cancellen**) einzudringen, von wo er alsdann in die Pfeifen geführet wird, es nicht fehlen kann, daß, wenn die Ventile durch einen matten und ſeichten Druck der Finger, welche die Klaves berühren, nur langſam geöfnet werden, der Wind ebenfalls langſam und matt in die Cancellen, und von da in die Pfeifen ſchleichen, und hingegen, wenn man die Ventilen durch einen mit den Fingern bewirkten behenden und ſtarken Niederſtoß der Taſten raſch und plötzlich aufziehet, der Wind auch plötzlich und mit aller Macht, beſonders bei vielen herausgezogenen Regiſtern, in die Cancellen und ſogleich in die Pfeifen hineinſtürmen muß, wodurch der Orgelton ſeine völlige Kraft und Veſtigkeit erhält.

§. 12.

Wie man auch bei vielen Regiſtern minder ſtark auf der Orgel ſpielen könne.

Aus dem, was im vorigen Paragraphen gelehret worden iſt, kann man den beſondern Vortheil, den ein Orgelſpieler öfters benuzen ſoll, abmerken, wie man die Orgeltaſten behandeln müſſe, um auch ſogar mit voller Orgel, ohne einige Regiſter hineinzuſchieben, minder ſtark zu ſpielen, als es nach Maasgabe der vielen Regiſter ſeyn könnte. Wenn man nämlich die Taſten mit den Fingern kaum ein wenig niederdrücket, und die Finger gleich wieder von den Taſten aufhebt, ohne dieſelben ganz niederzudrücken***), ſo bringet bei den nur ein wenig geöfneten Ventilen auch nur wenig Wind in die Cancellen und von da in die Pfeifen: folglich kann der Ton nicht ſo ſtark ausfallen, als wenn die Taſten ganz niedergedrückt werden.

*) Ventile ſind diejenigen daſelbſt befindliche ſchmallänglichte ſowohl mit eiſernen Dratfedern verſehene als mit Leder gefütterte Hölzerchen, welche die Cancellen ſo lange zugedeckt halten, als die Klaviertaſten nicht niedergedrücket werden.

**) Cancellen ſind diejenigen in der Orgelwindlade angebrachte, aus eichenen Schenkeln oder Querhölzern beſtehende und über die Hälfte zugeſpündete Hohlungen und Abtheilungen, durch welche der Wind, nach aufgezogenen Ventilen und Regiſtern, in die Pfeifen bläſet.

***) Man muß, um ein Gleichnis hierüber zu geben, die Finger ſo ſchnell von den kaum ein wenig niedergedrückten Taſten wieder wegheben, als wenn man ein glühendes Eiſen angerühret hätte.

§. 13.

Wie man dem Orgelton einen beſondern Nachdruck geben könne.

Dieſem Handgriffe zufolge kann dem Tone ein beſonderer Nachdruck auf folgende Weiſe gegeben werden, wenn man anfangs die Taſten mit den Fingern nur ſo leicht berühret, daß ſich die Ventilen kaum ein wenig öfnen; alsdann aber ſie auf einmal vollends niederdrückt. Zur Hervorbringung dieſer Wirkung iſt der Umſtand noch verhülflich, daß einige Regiſter früher, andere ſpäter anſprechen. Dieſe ſpäter anſprechende Regiſter helfen alſo dem Tone hinten drein einen ſtärkern Nachdruck geben.

§. 14.

Wie man das Zunehmende (creſcendo) auf der Orgel ausdrücken könne.

Will man einen langen Satz vom pianiſſimo an allmählig bis zum fortiſſimo treiben, mit einem Worte, das creſcendo auf der Orgel ausdrücken, ſo muß dieſes mittelbar durch allmähliges Herausziehen immer mehrerer Regiſter geſchehen. Man fängt nämlich einen ſolchen Satz mit dem ſtillſten Regiſter, ſowohl des Manuals als Pedals an, hält mit dem Fuße den Baßton aus, ſpielt mit der rechten Hand z. B. eine von der Tiefe allmählig in die Höhe ſteigende Melodie, welche anfangs ein paar Takte allein gehet, läßt dann eine zweite, hernach eine dritte und endlich eine vierte Stimme eintreten, indeß die linke Hand, welche ſo lange, bis das fortiſſimo kömmt, meiſtens frei ſeyn muß, ein Manual- und Pedalregiſter nach dem andern nach und nach herausziehet.

Anmerkung.

Ein praktiſches Beiſpiel hievon ſoll in der zweiten Abtheilung dieſer Orgelſchule folgen, worin alsdann auch die rechte Anwendung der Regiſter gezeigt werden wird.

§. 15.

Von der Spielart in vielſtimmigen Akkorden.

Die Spielart in vielſtimmigen Akkorden iſt der tauſendtönigen Orgel ganz angemeſſen, und machet eine ungleich größere Wirkung, als wenn man auf ihr bei vielen oder allen Regiſtern meiſtentheils nur ein- zwei- und dreiſtimmig ſpielt: denn eine ſolche armſelige Leere ſetzet die Würde der vornehmlich zum Ausdrucke des Prächtigen und Erhabenen beſtimmten Orgel zu ſehr herab.

§. 16.

Was eine ſolche Spielart kraftlos und langweilig mache.

Doch muß hiebei einem Misverſtande vorgebeuget werden, nach welchem Mancher glauben möchte, daß darunter eine ununterbrochene Reihe ſehr lang ausgehaltener Akkorde zu verſtehen wäre. Eine ſolche Spielart, die ſo viele Organiſten an ſich haben, ſchwächet nicht nur die Kraft des Windes in der Orgel, ſondern füllet auch das Ohr mit ausgedehnten Harmonien zu viel an, und erwecket Langeweile.

§. 17.

Welche Akkorde auf der Orgel die ſtärkſte Wirkung machen.

Je vollgriffiger man auf der Orgel ſpielet, deſto ſtärker giebt ſie aus. Aber erſt dann zeiget ſich der Orgelton in dem höchſten Grade der Stärke, wenn wohlgewählte vollgriffige übelklingende Akkorde mit allen zehn Fingern und beiden Füßen, welche vierſtimmige Akkorde treten, geſpielt werden. Solche Akkorde thun eine außerordentliche Wirkung, wenn man mit denſelben, nach vorhergegangenen einfachen Sätzen, plötzlich und überraſchend einfällt.

§. 18.

Warum ſehr geſchwinde Läufe auf der vollen Orgel nicht angehen.

Sehr geſchwinde Läufe laſſen ſich auf der vollen Orgel aus zwei Urſachen nicht ſpielen, 1) weil ſich unter den Regiſtern viele befinden, deren Pfeifen nicht ſo ſchnell und deutlich anſprechen, als zum Ausdrucke eines ſolchen geſchwinden Laufes nöthig iſt, wodurch alſo derſelbe dem Ohre undeutlich wird, und 2) weil noch außerdem, daß die Taſtatur des Hauptmanuals in den meiſten Orgeln ſchwer zu tracktiren iſt, das Niederdrücken der Taſten den Fingern, wenn alle Regiſter laufen und noch dazu oft zwei und mehrere Manuale mit einander zuſammen gekoppelt ſind, alsdann härter ankömmt, indem bei ſolchen Umſtänden der Wind, deſſen Zug durch die Windkanäle immer gewaltſamer wird, je mehr Regiſter gezogen ſind, das Aufziehen der Ventile ſehr erſchweret. Sonſt finden ſolche geläufige Sätze, die ſich dem Ohre deutlich darſtellen laſſen, auch auf der vollen Orgel gar wohl Statt.

§. 19.

Will und ſoll man nun geſchwinde Läufe ſpielen, ſo müſſen nur wenige und ſchnell anſprechende Regiſter dazu gewählt werden. Zum deutlichen Ausdrucke ſolcher Läufe aber iſt eine gewiſſe Schnellkraft der Finger ſehr erforderlich, welche ſich ein Orgelſpieler vornehmlich angewöhnen muß.

In wie fern geſchwinde Läufe auf der Orgel Statt finden.

§. 20.

Da die Orgel auch zum Ausdrucke des Sanften und Singbaren tauglich iſt, und ſowohl die Umſtände als die Veränderung ein ſolches angenehmes Orgelſpiel nothwendig machen: ſo werden Stücke ſolcher Art auf einem Nebenmanual, wenn eine Orgel damit verſehen iſt, geſpielt, und natürlicher Weiſe ſanfte und ſingbare Regiſter, die vorzüglich in ein Nebenmanual gehören, zu dieſer Abſicht ausgeſucht.

Von der Fähigkeit der Orgel zum Ausdrucke des Sanften und Singbaren.

Anmerkung.

Eine rechte Orgel hat wenigſtens zwei bis drei, wo nicht gar vier Manuale. Eines davon, welches das Hauptmanual heißt, und ſich entweder zu unterſt oder in der Mitte befindet, iſt zum Hauptorgelſpiele beſtimmt, und enthält deswegen die meiſten und ſtärkſten Regiſter. Die andern Nebenmanuale, hauptſächlich zum angenehmen und ſchnell abwechſelnden Orgelſpiele beſtimmt, begreifen die angenehmſten und lieblichſten Regiſter in ſich, und können größtentheils mit dem Hauptmanual durch einen beſondern Zug zuſammengekoppelt werden, wenn man die ganze Orgel ſpielen will.

Ueber die Beſtimmung des Hauptmanuals und der andern Nebenmanuale.

§. 21

Das zwiſchen dem Starken und Leiſen abwechſelnde Orgelſpiel iſt für das Ohr ſehr frappant und ergötzlich, und findet bei einer Orgel Statt, welche mehr als ein Manual hat. Dieſer Abwechſelung zufolge ſpielet man z. B. eine zeitlang auf dem Hauptmanual in lauttönenden Akkorden, gehet alsdann zu einem andern Manual über, auf welchem man ſanfte Zwiſchenſätze hören läßt, und kehret hernach wieder zum Hauptmanual zurück. Und ſo wechſelt man immer ab.

Vom abwechſelnden Orgelſpiele.

§. 22.

Die brillante (feurige) Spielart auf der Orgel machet gleichfalls eine treffliche Wirkung. Dieſe aber beſtehet theils darin, daß, indeß die eine Hand auf aushaltenden Akkorden verweilet, die andere entweder läufige oder arpeggirende Sätze ſpielet, theils darin, daß beide Hände mit einander lebhafte Bewegungen machen, und die rechte Hand unter die melodiſchen Sätze, die ſie ſpielet, vornehmlich allerlei Manieren, als Pralltriller, Mordenten und dergleichen, miſchet.

Von der feurigen Orgelſpielart.

§. 23.

Doch iſt aber unter allen bisher erwähnten Spielarten diejenige dem Geiſt und Charakter der Orgel die angemeſſenſte, gründlichſte, aber zugleich auch die ſchwerſte Spielart, welche ſich meiſtentheils mit gebundenen, kontrapunktiſchen und fugirten Sätzen*) beſchäftiget. Wer es in dieſer Spielart durch unabläßige Uebung weit gebracht hat, verdienet mit Recht das Prädikat eines wahren und gründlichen Orgelſpielers.

Von der gebundenen, contrapunktiſchen und fugirten Spielart auf der Orgel.

§. 24.

Aus allem dem, was bisher in dieſem dritten Abſchnitte kürzlich abgehandelt worden iſt, erhellet, daß die Orgel überhaupt zu allen Spielarten und zur Ausdrückung des Feierlichen, Prächtigen und Starken, wie des Singbaren, lieblichen und Sanften tauglich ſey, und daß ein Meiſter mannigfaltige, ja nie gehörte Dinge auf ihr hervorbringen könne.

Wozu die Orgel überhaupt tauglich ſey.

§. 25.

Wenn eine Orgel nach den §. §. 11, 13 und 17. dieſes Abſchnitts gezeigten Handgriffen behandelt wird, ſo glaubt man eine ganz andere Orgel zu hören. Eine ſolche täuſchende Verwandlung kann die rechte Behandlung der Orgel bewirken!

Was die rechte Behandlung der Orgel bewirken könne.

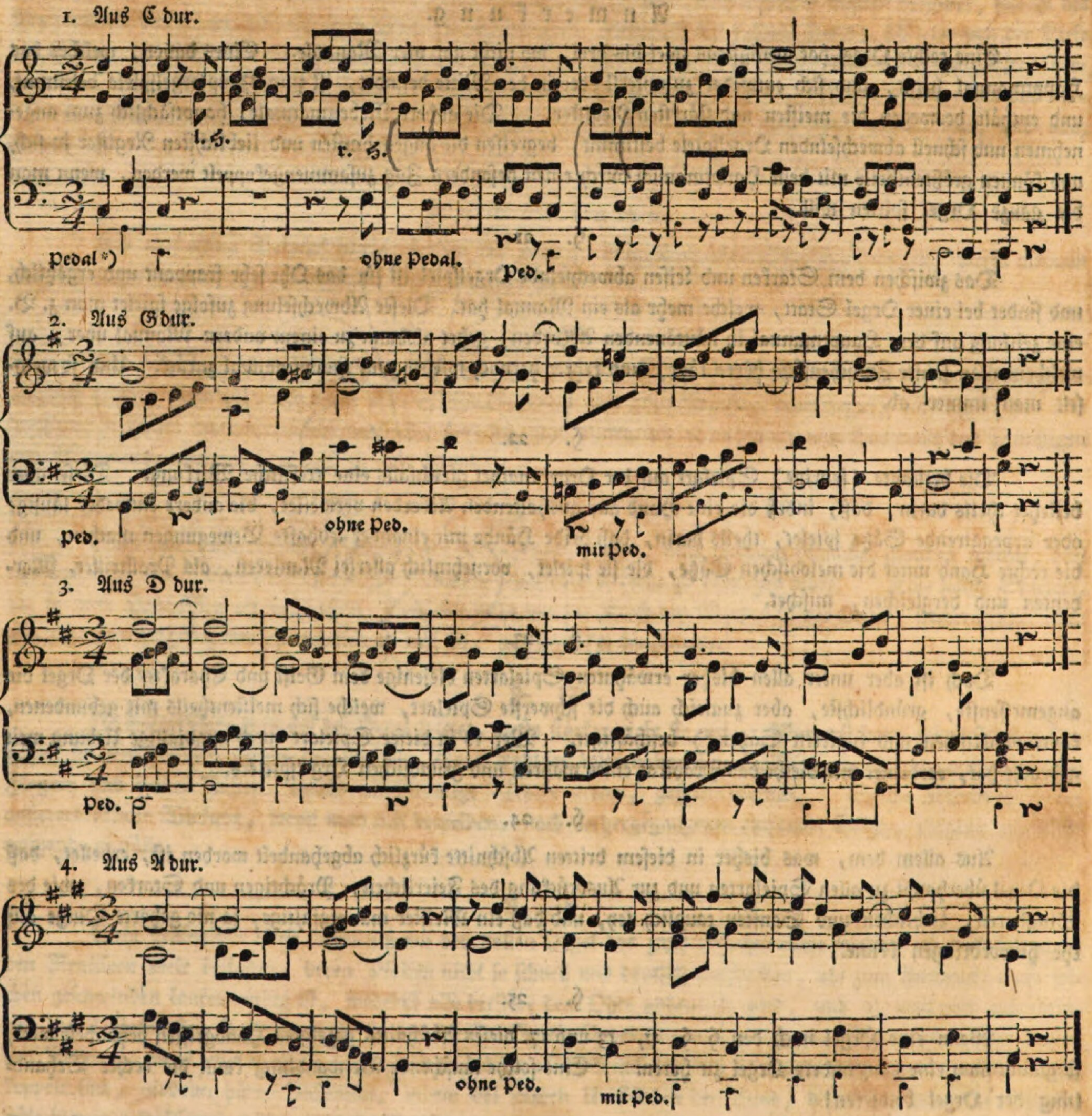
§. 26.

*) Dieſes zu erklären, wäre hier zu weitläuftig. Es wird aber in der achten Abhandlung dieſes Werks geſchehen. Man verweiſet einſtweilen den Leſer auf die Artikel: „Bindung, Contrapunkt und Fuge in unſerem kleinen muſikaliſchen Wörterbuche“.

§. 26.

Alles das, was bisher von der Behandlungsart der Orgel theoretiſch gelehret worden iſt, ſoll jetzt auch in praktiſchen Orgelſtücken, welche bei dem Leichtern anfangen, und nach und nach zum Schwerern übergehen, gezeiget werden.

I. Sehr leichte dreiſtimmige Orgelſtücke für die erſten Anfänger.

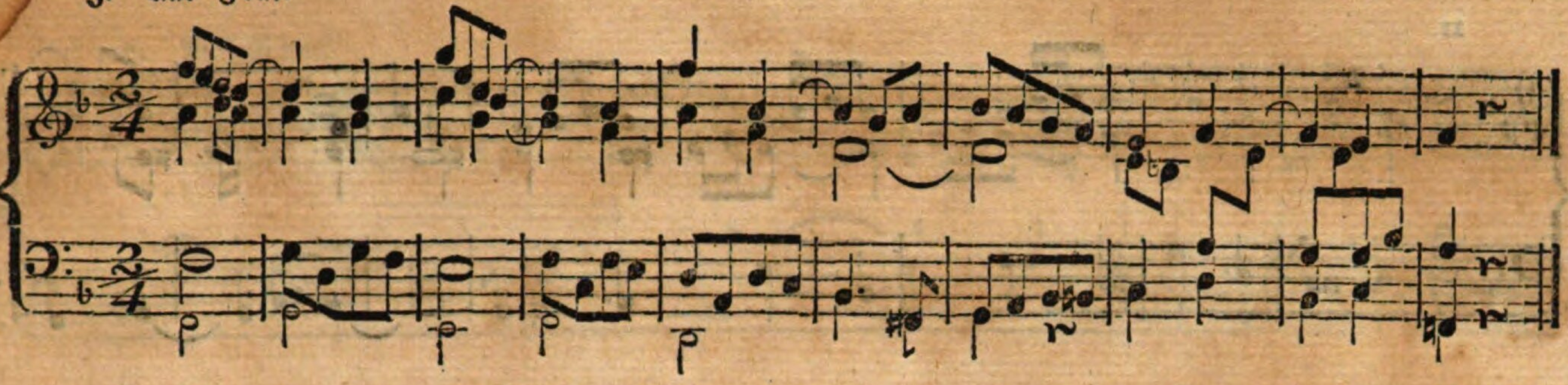


Anmerkung über dieſe Orgelſtücke.

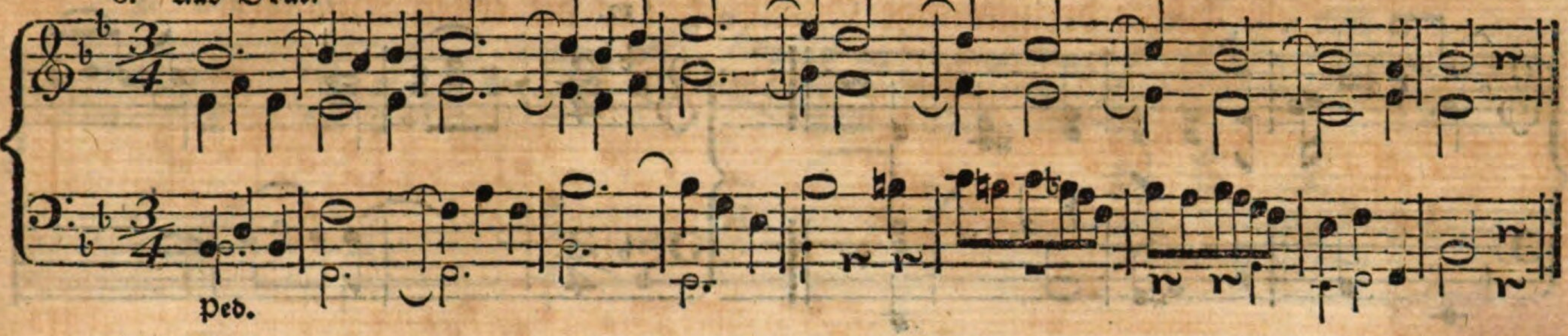
Unter der Vorausſetzung, daß man mit einem Anfänger die in dem erſten Abſatze des zweiten Abſchnitts dieſer erſten Abtheilung enthaltene Vorübungen der Finger fleißig vorgenommen habe, können dieſe dreiſtimmige Orgelſtücke, welche begreiflicher Weiſe leichter, als vierſtimmige, ſind, wirklich ſehr leicht genennet werden. Was dieſelben im Vergleich mit ſehr leichten Klavierſtücken einigermaaßen ſchwerer macht, ſind die mehrmals darin vorkommende und durch das Zeichen ‿ angekündigte Bindungen. An dieſe Bindungen aber muß der angehende Or-

*) Die kleinen Nötchen zeigen in dieſen 13 Orgelſtücken das Pedalſpiel an; doch iſt es rathſam, daß ein Anfänger nicht eher das Pedal dazu ſpiele, als bis er dieſe Stücke vorher ohne Pedal fertig ſpielen gelernt hat: alsdann mag er ſich im Pedalſpiele ohne Manual üben, und hernach erſt, wenn er eine Fertigkeit in den Füßen erlanget hat, dieſelben auf dem Manual und Pedal zugleich zu ſpielen verſuchen.

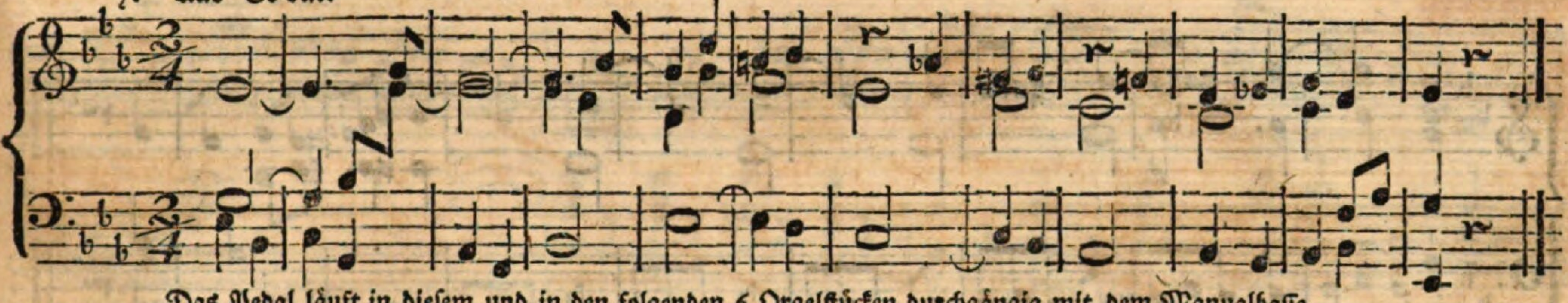
5. Aus F dur.



6. Aus B dur.

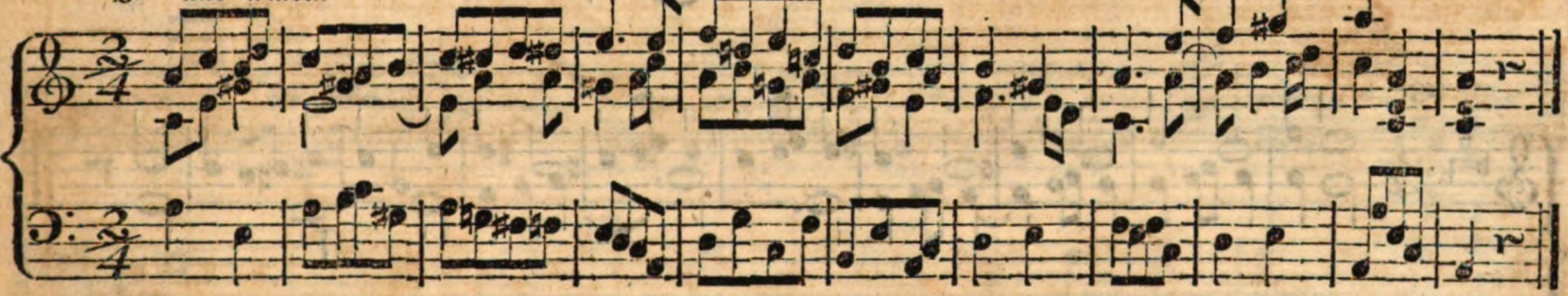


7. Aus Es dur.

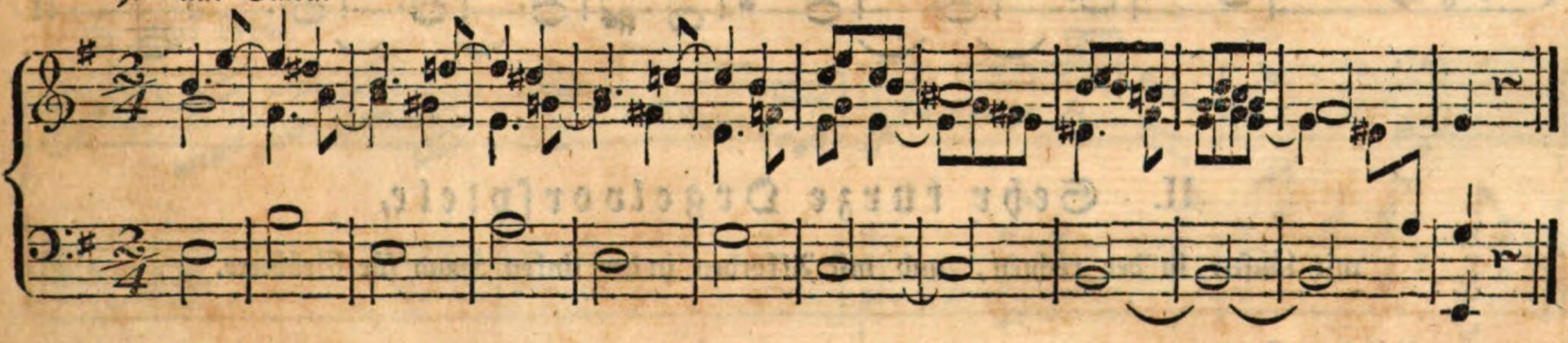


Das Pedal läuft in dieſem und in den folgenden 6 Orgelſtücken durchgängig mit dem Manualbaſſe.

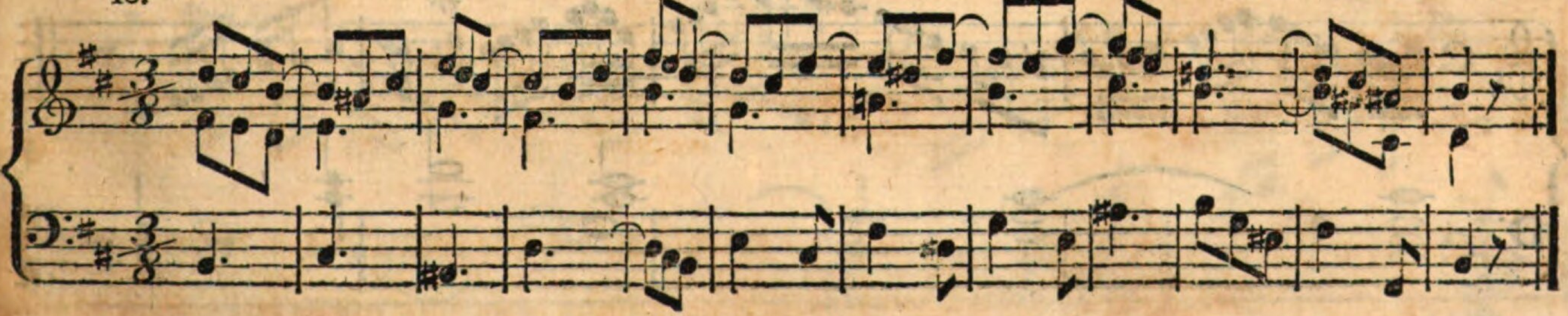
8. Aus A moll.



9. Aus E moll.



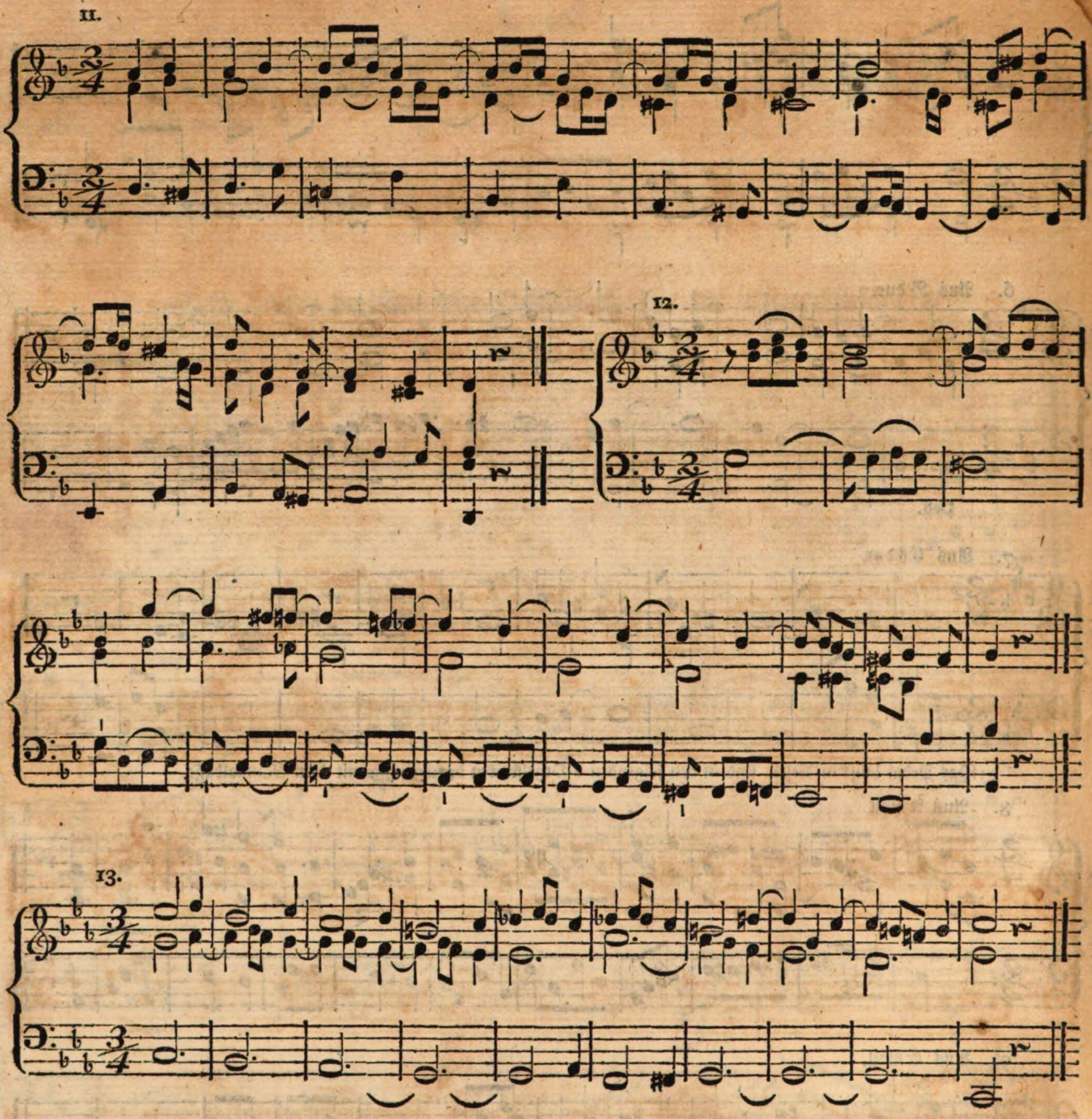
10.



gelſpieler gleich anfangs gewöhnet werden, weil die gebundene Spielart der Orgel die angemeſſenſte iſt.

Ein Anfänger hat daher dasjenige, was in dem 6ten und 7ten Paragraphen dieſes Abſchnitts geſagt worden iſt, hiebei wohl zu beobachten.

Uebrigens iſt es rathſam, daß man anfangs, wenn ein Anfänger dieſe Stücke zur Uebung auf der Orgel ſpielen ſoll, nur wenige und ſtille Regiſter ziehe, nachher aber die Zahl derſelben allmählig vermehre, um weder den ungeübten Orgelſpieler durch den allzuſtarken Orgelton aus der Faſſung zu bringen, noch die allenfalls von ihm begangenen Fehler dem Ohre zu auffallend zu machen.



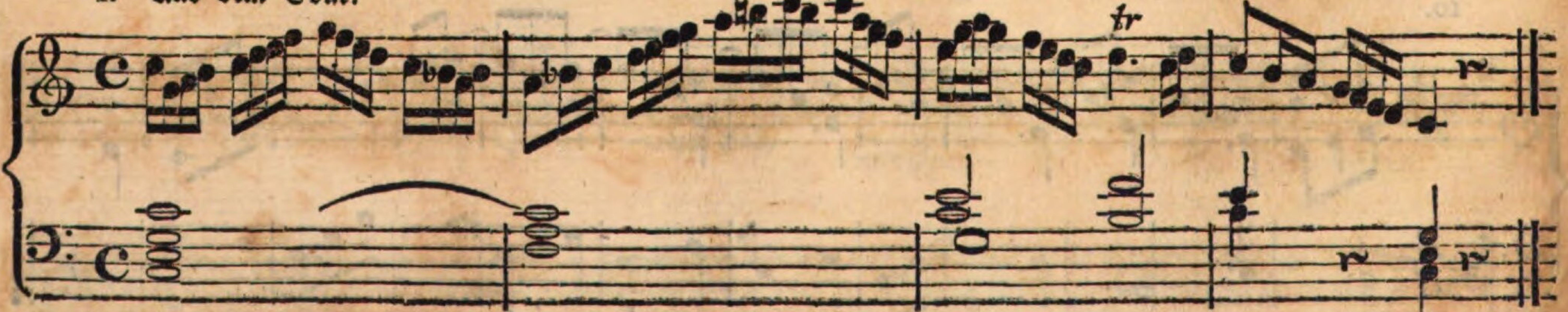
II. Sehr kurze Orgelvorſpiele,

mit Läufen in der rechten, und mit Akkorden in der linken Hand für Geübtere.

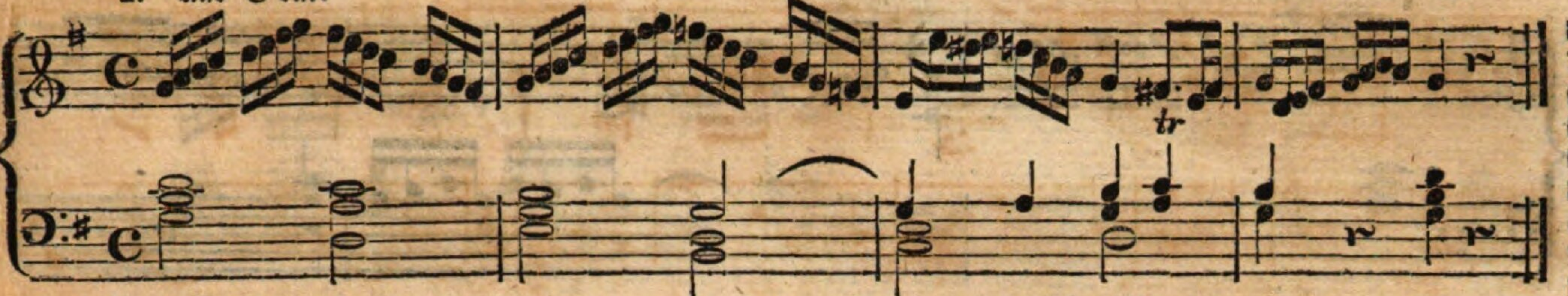
1. Aus dem Cdur.

Anmerkung über dieſe ſehr kurzen Orgelvorſpiele.

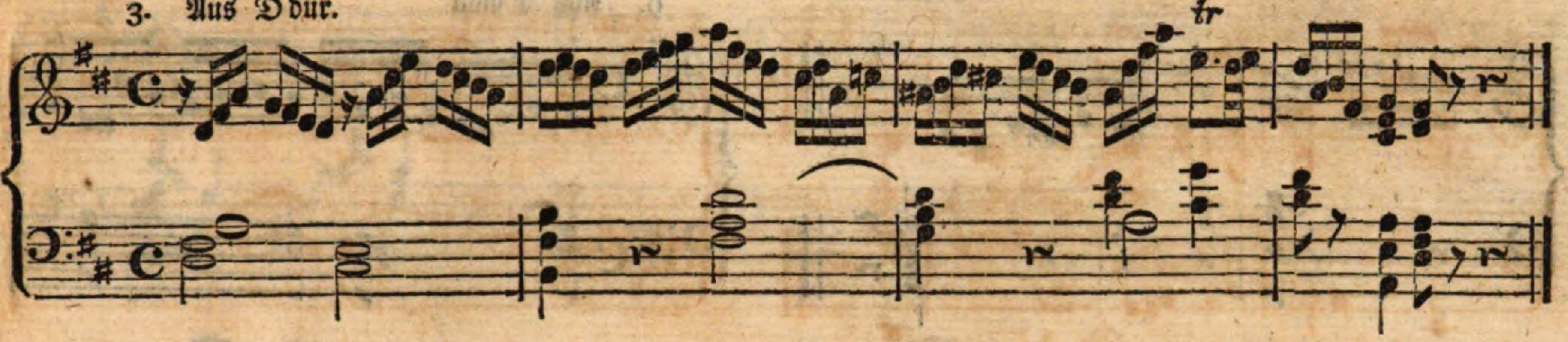
Man beobachte hiebei, was im 19ten Paragraphen



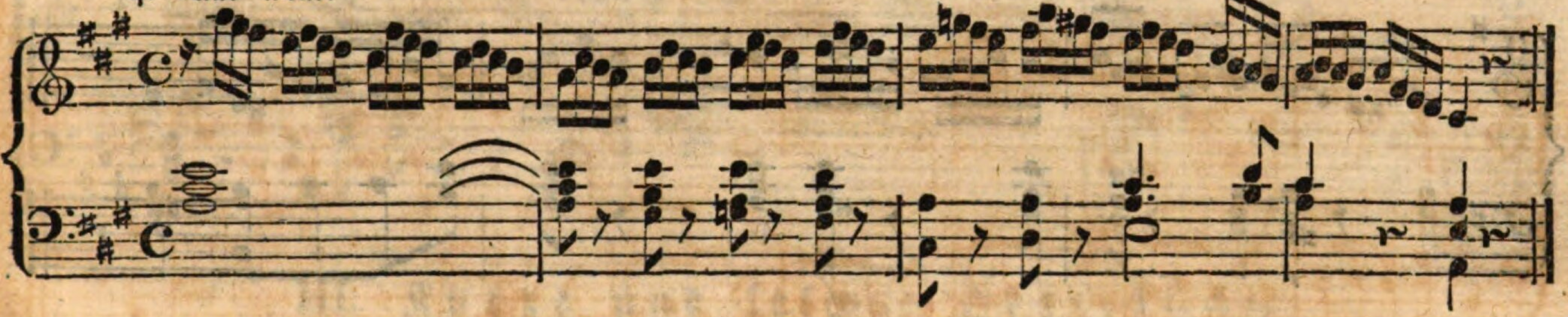
2. Aus G dur.



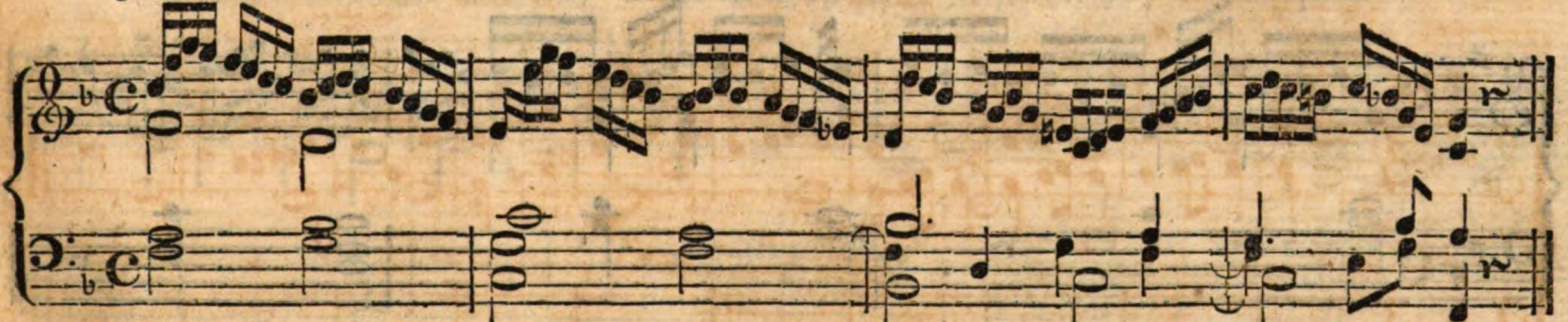
3. Aus D dur.



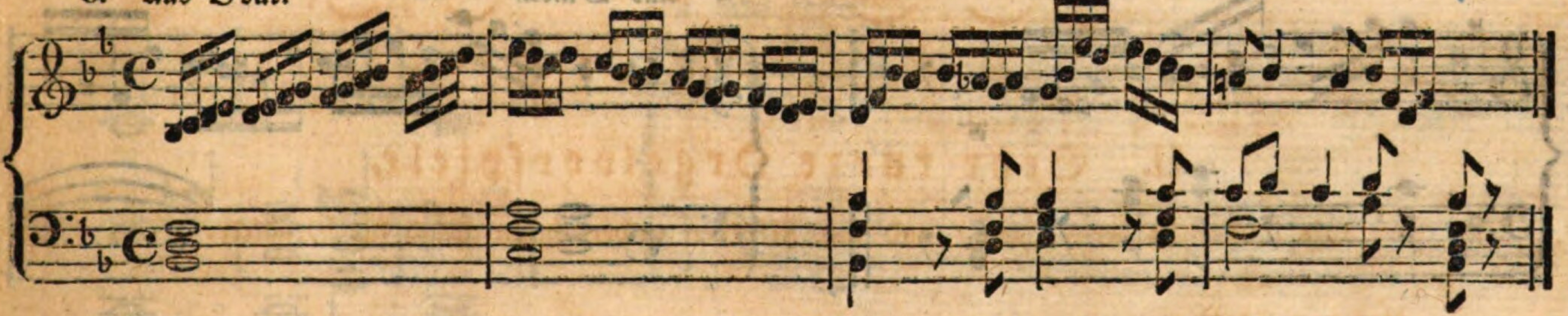
4. Aus A dur.



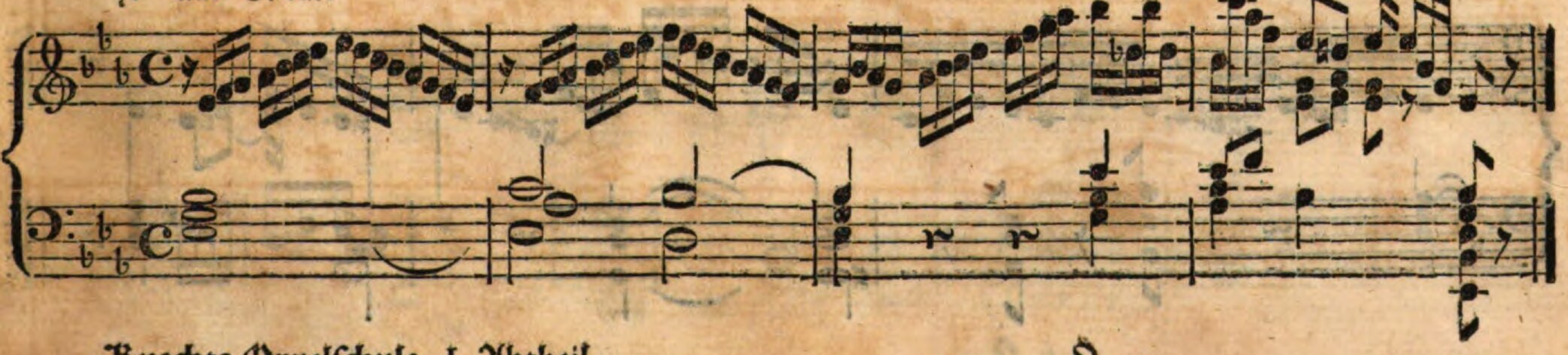
5. Aus F dur.



6. Aus B dur.



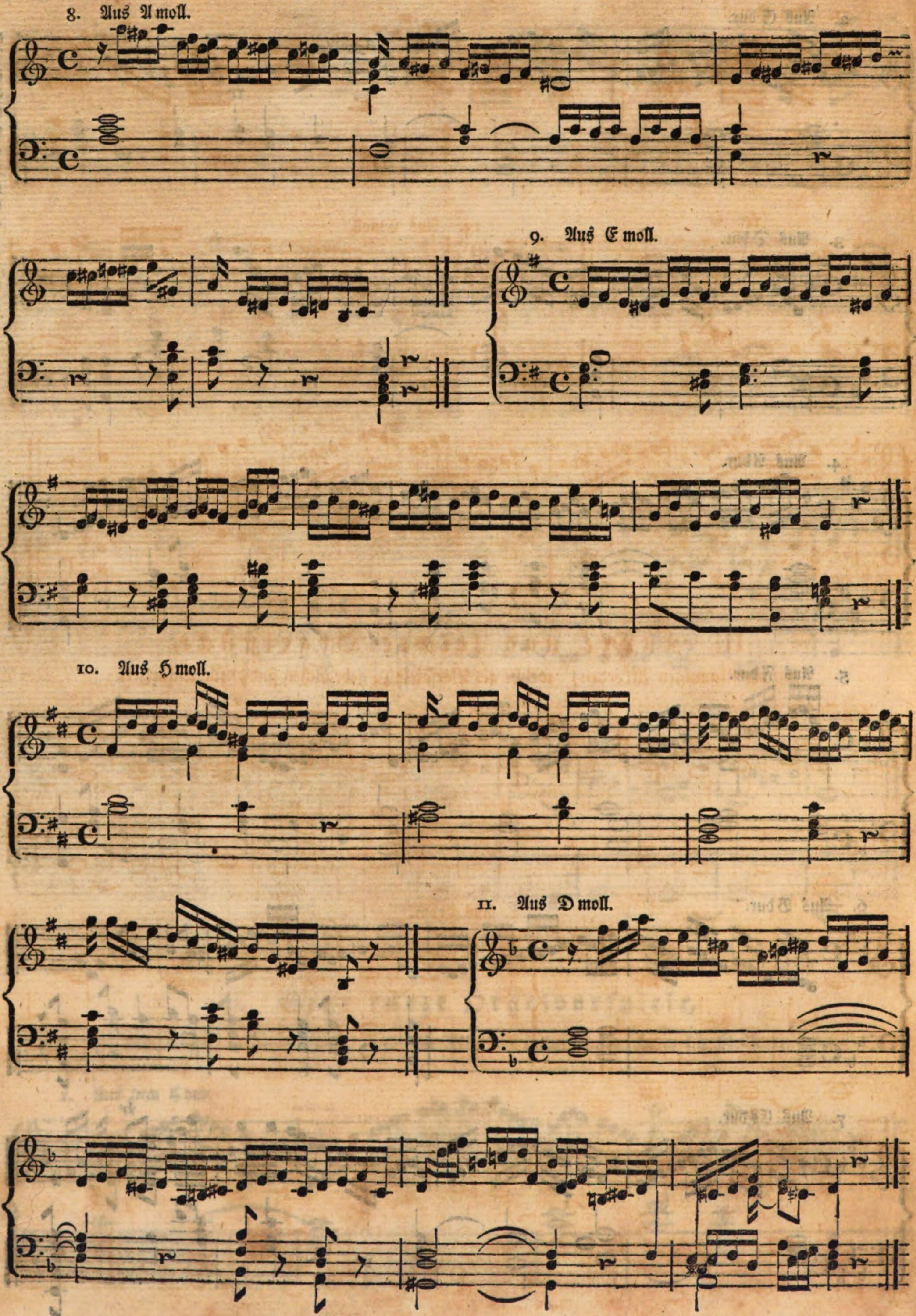
7. Aus Es dur.



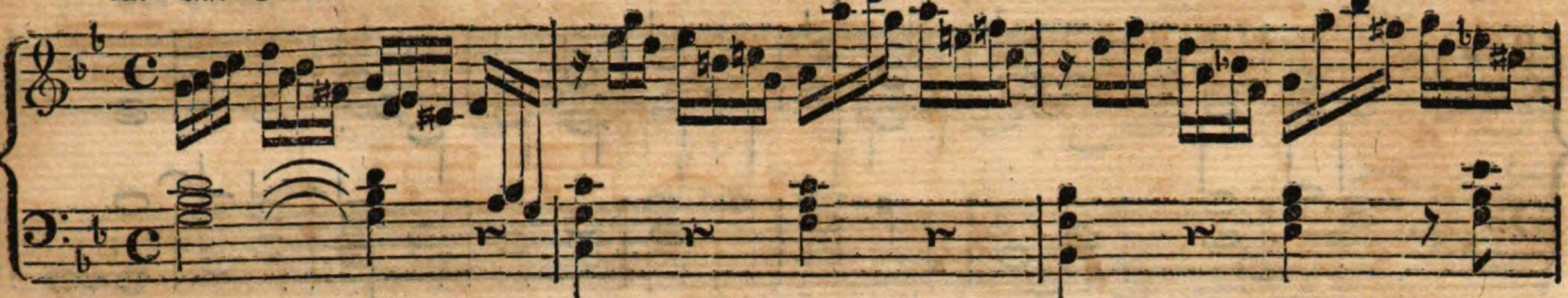
dieſes dritten Abſchnitts erinnert worden iſt. Den Grad der Geſchwindigkeit, mit welcher ſich dieſe Läufe ſpielen laſſen können, beſtimmet ſowohl die Beſchaffenheit des entweder leicht oder hart zu traktirenden Orgelmanuals als der Regiſter, welche entweder bälder oder ſpäter anſprechen.

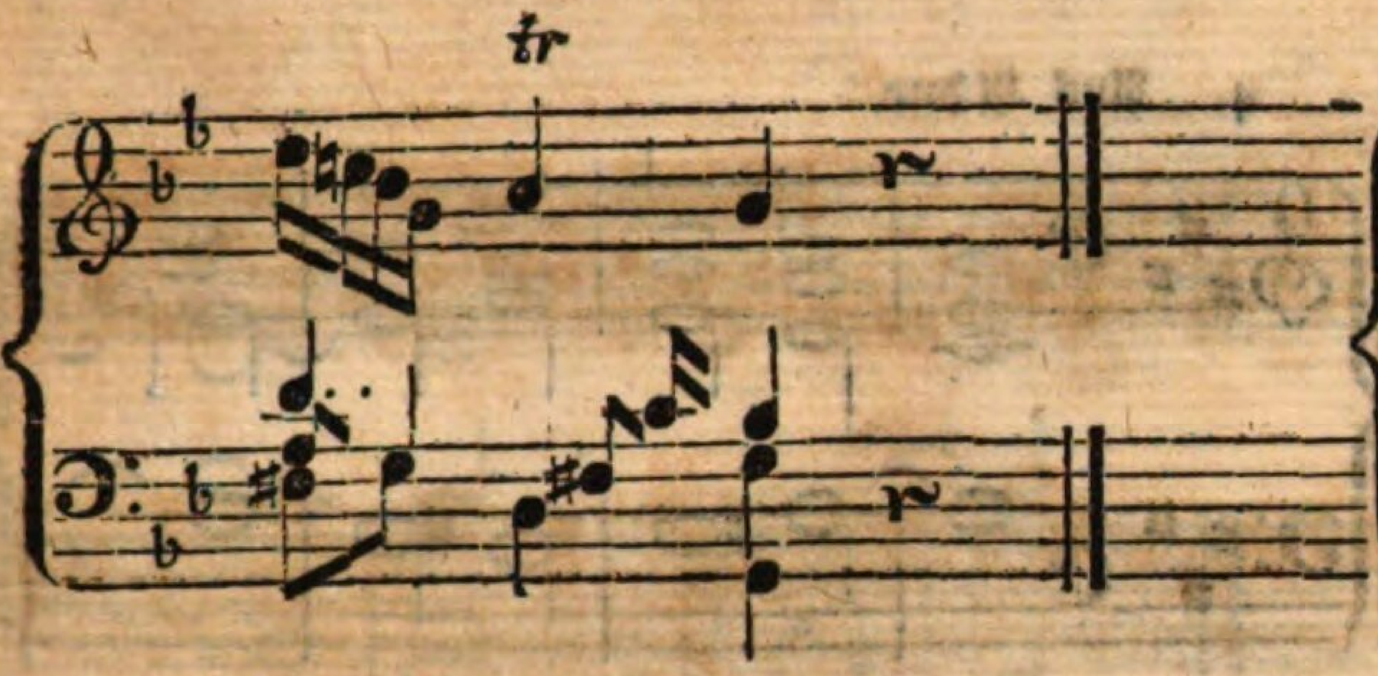
An dieſe Stücke mag ſich ein Anfänger erſt alsdann wagen, wann er vorher die meiſten in der folgenden dritten, vierten u. fünften Rubrik befindlichen Orgelſtücke ſpielen gelernet hat.

Uebrigens kann man dieſe Orgelvorſpiele, in welchen ſich die rechte Hand mit Läufen beſchäftiget, während daß die linke meiſtens auf aushaltenden Akkorden verweilet, zur brillanten Orgelſpielart zählen.

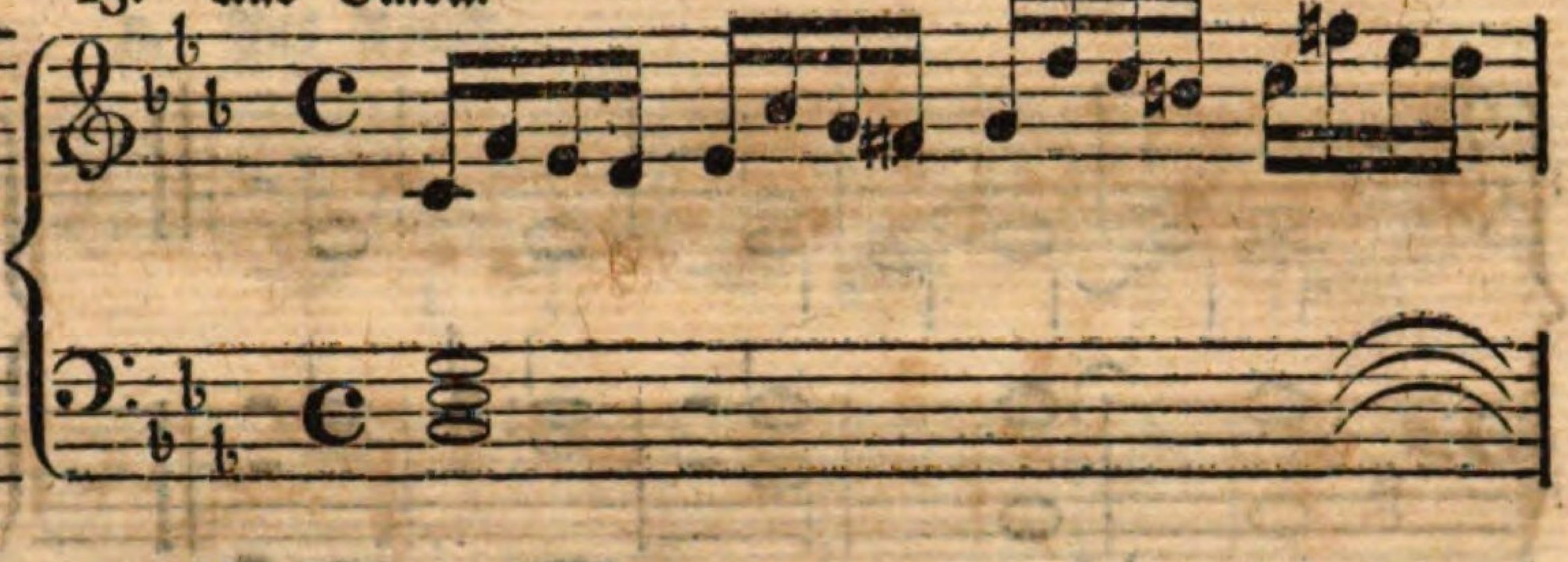

8. Aus A moll.
9. Aus E moll.
10. Aus H moll.
11. Aus D moll.

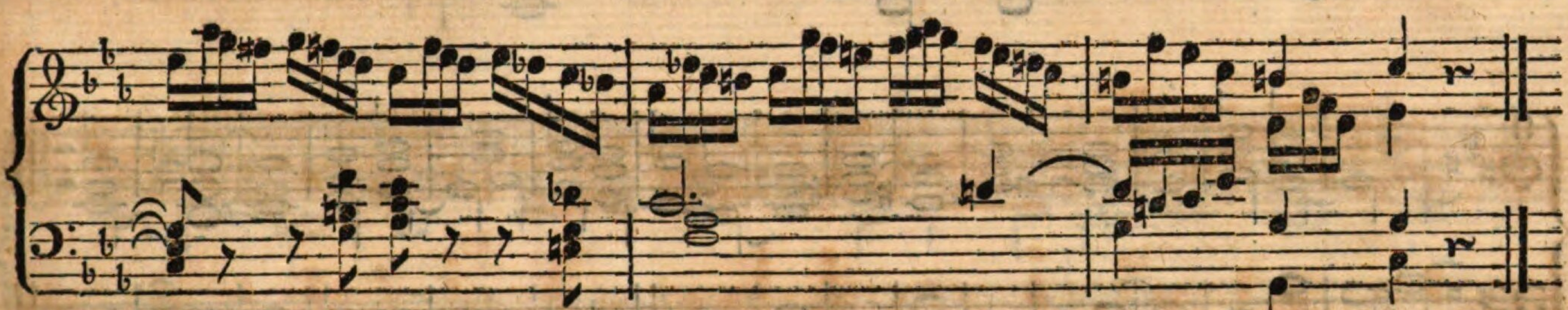
12. Aus Gmoll.





13. Aus Cmoll.

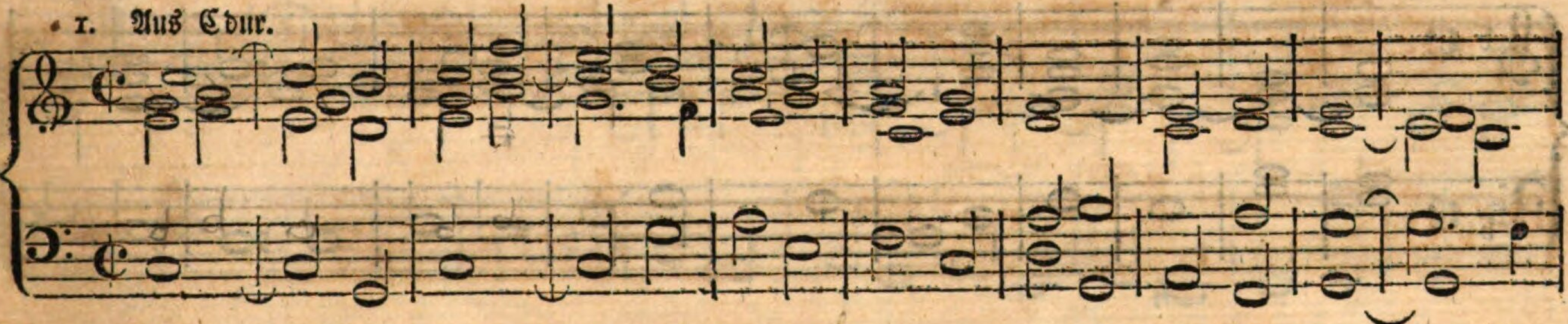


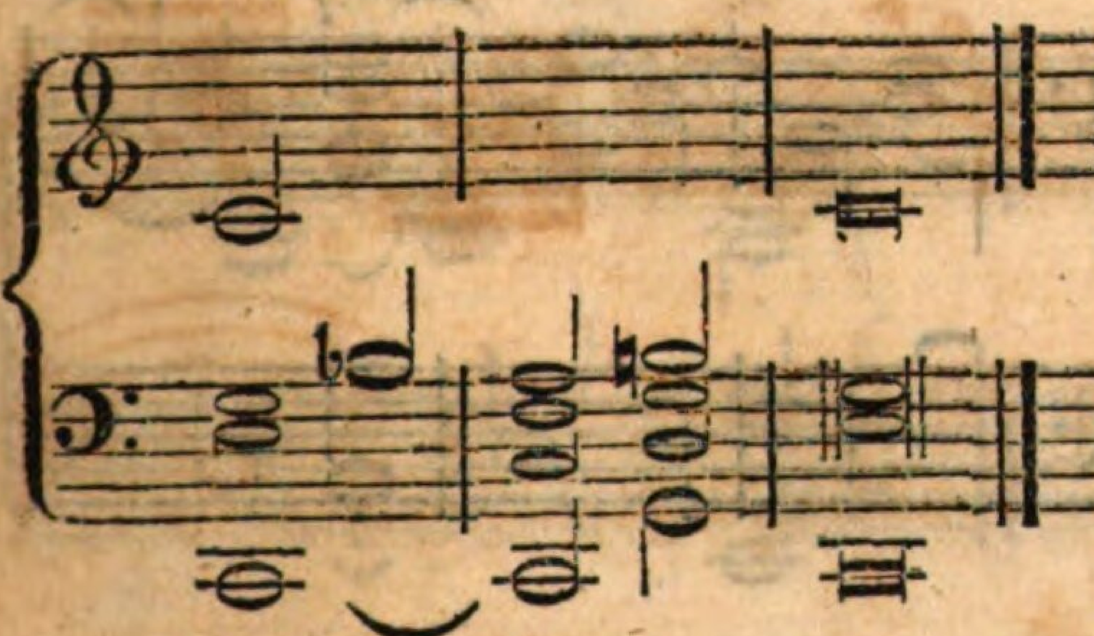


III. Kurze und leichte Orgelſtücke,

mit vierſtimmigen Akkorden, welche als Vorſpiele zu gebrauchen ſind, für Anfänger.

1. Aus Cdur.

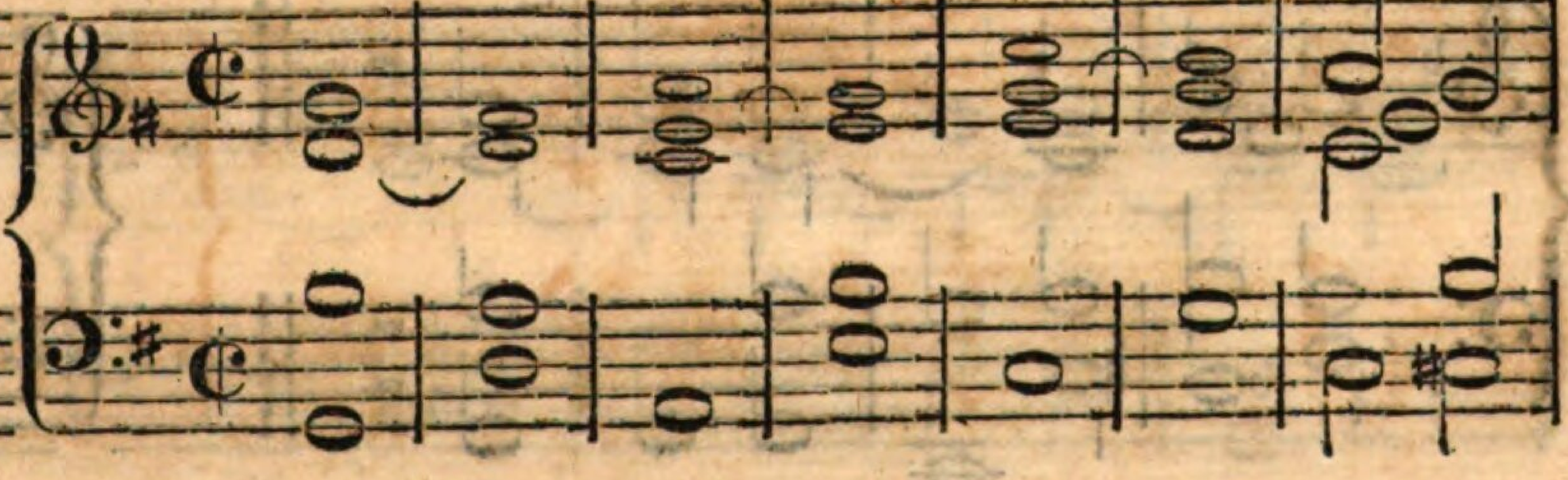


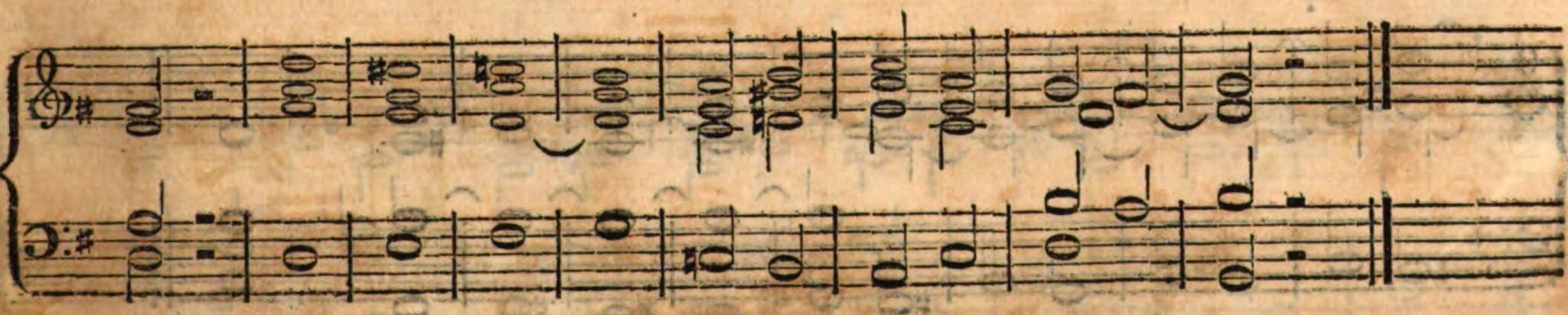


Anmerkung über dieſe vierſtimmige Orgelſtücke.

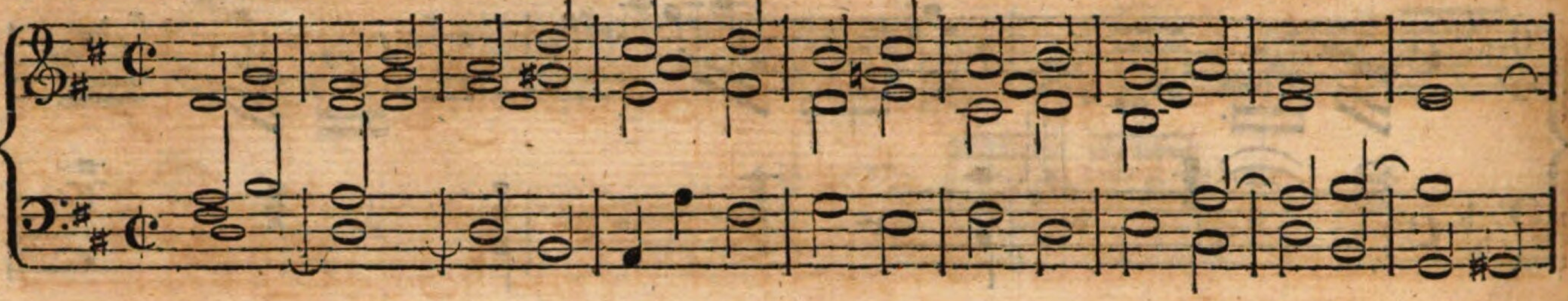
Dieſe Orgelſtücke ſind hauptſächlich für die ganze volle Orgel beſtimmt, u. weil ſie aus lauter ſimpeln, u. aushaltenden Akkorden beſtehen, kann man zwei oder mehrere Manuale mit einander zuſamenkoppeln.

2. Aus Gdur.



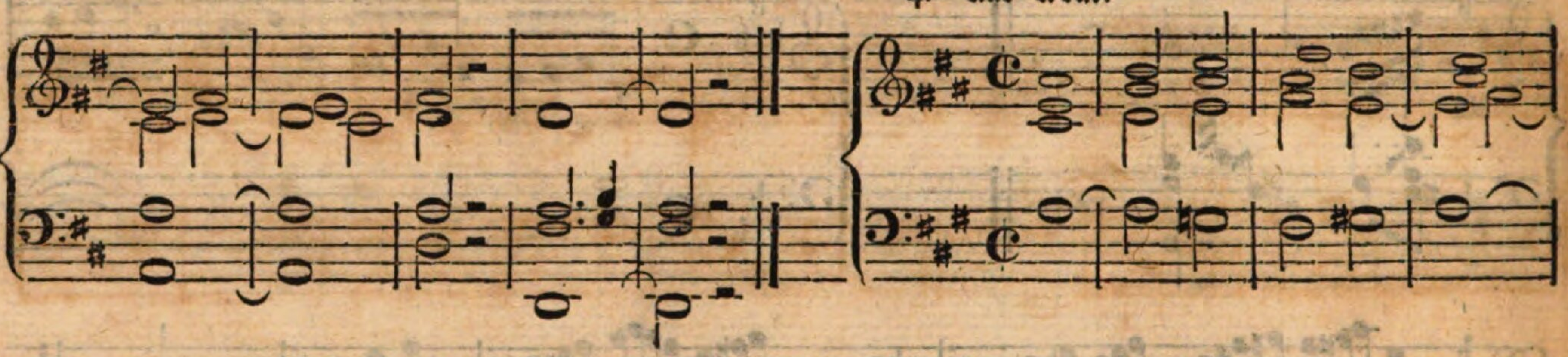


3. Aus D dur.

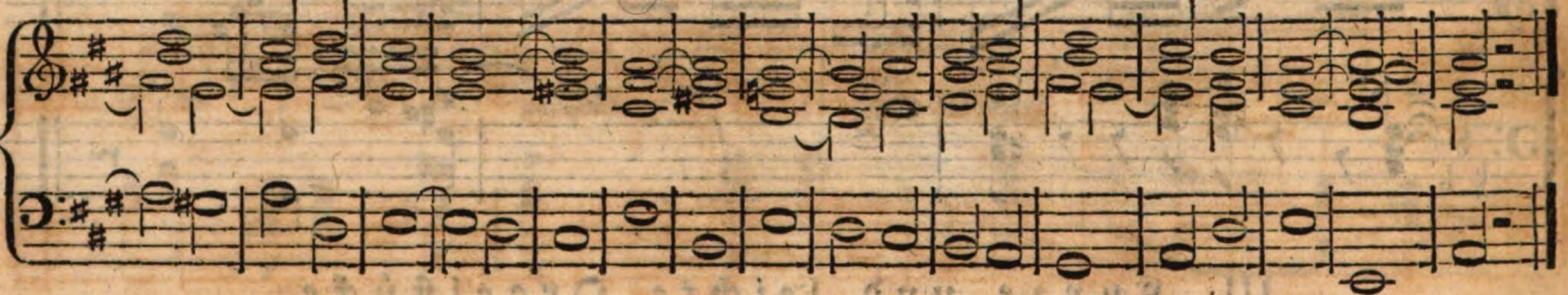


Vornehmlich hier, wo es an genugſam angebrachten Bindungen nicht fehlet, gilt dasjenige, was im 6ten und 7ten Paragraphen dieſes Abſchnittes gelehret worden iſt.

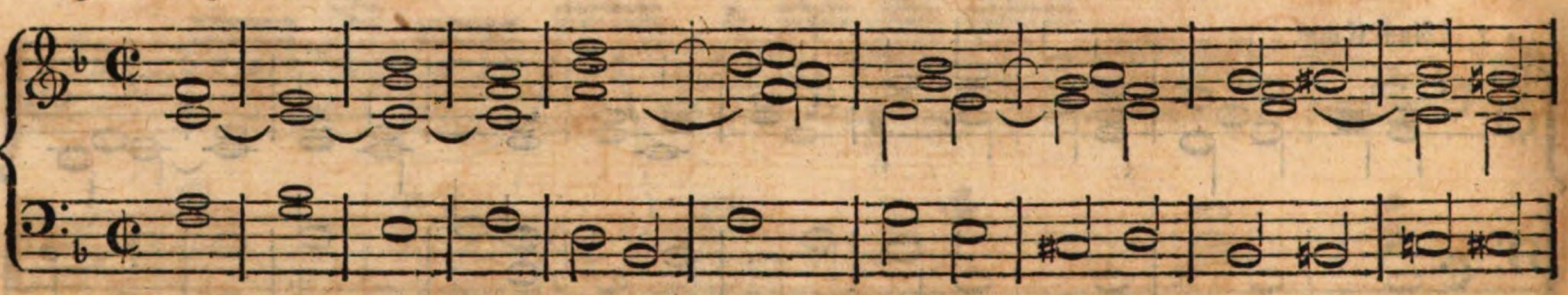
4. Aus A dur.



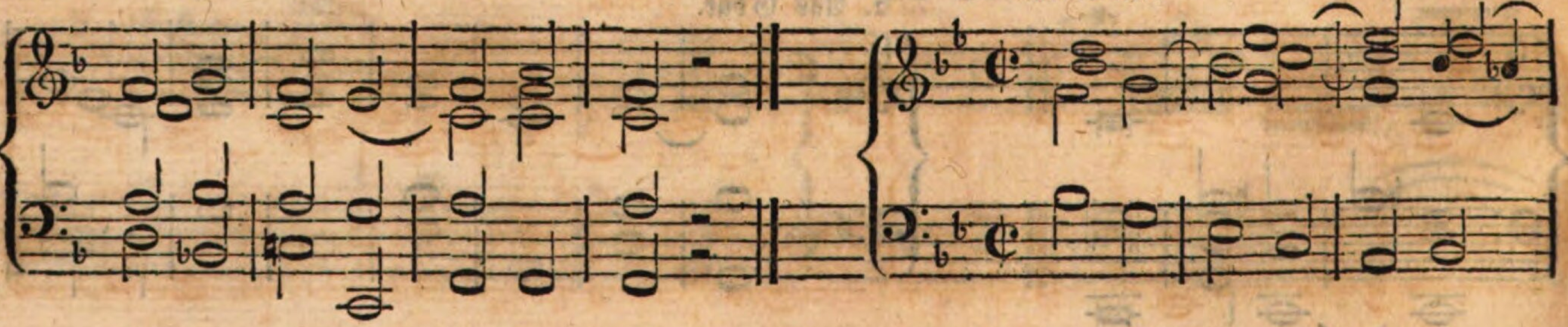
Uebrigens dürfen dieſe Akkorde lange (aber nur nicht zu lange) ausgehalten werden.

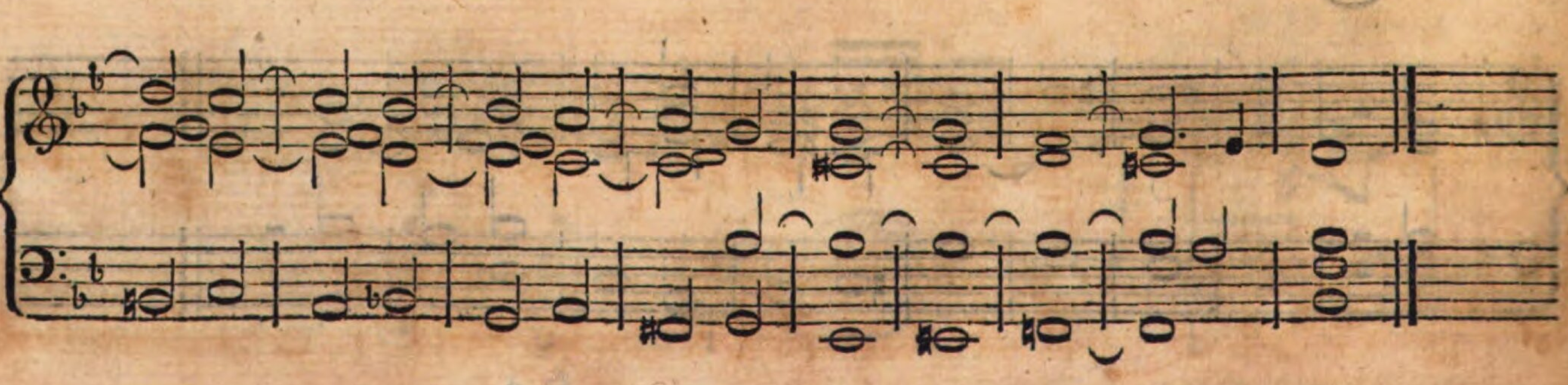


5. Aus F dur.

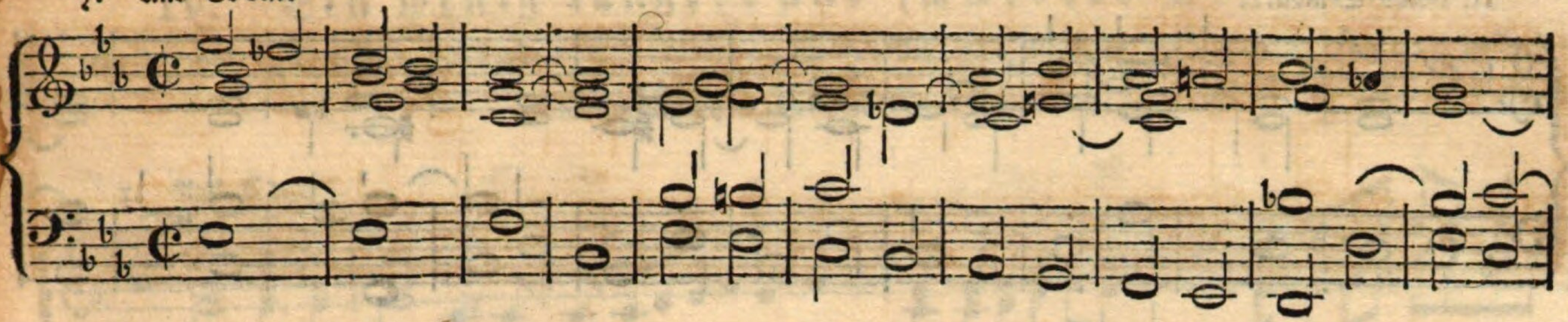


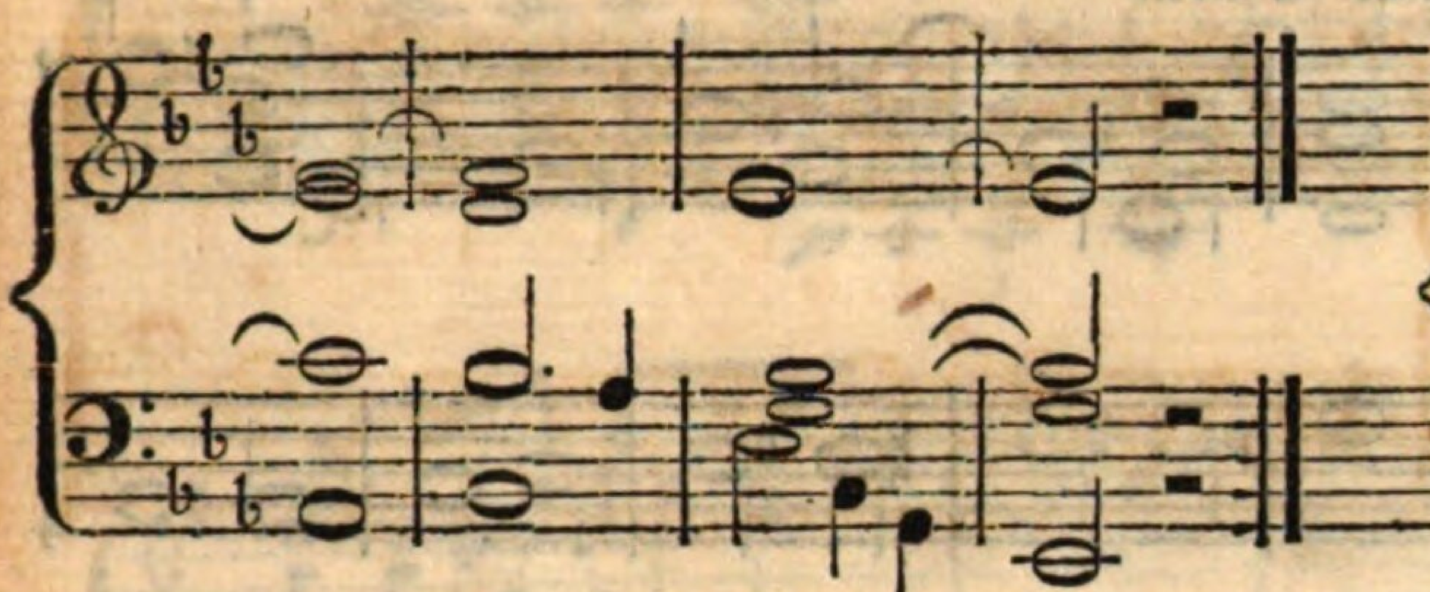
6. Aus B dur.



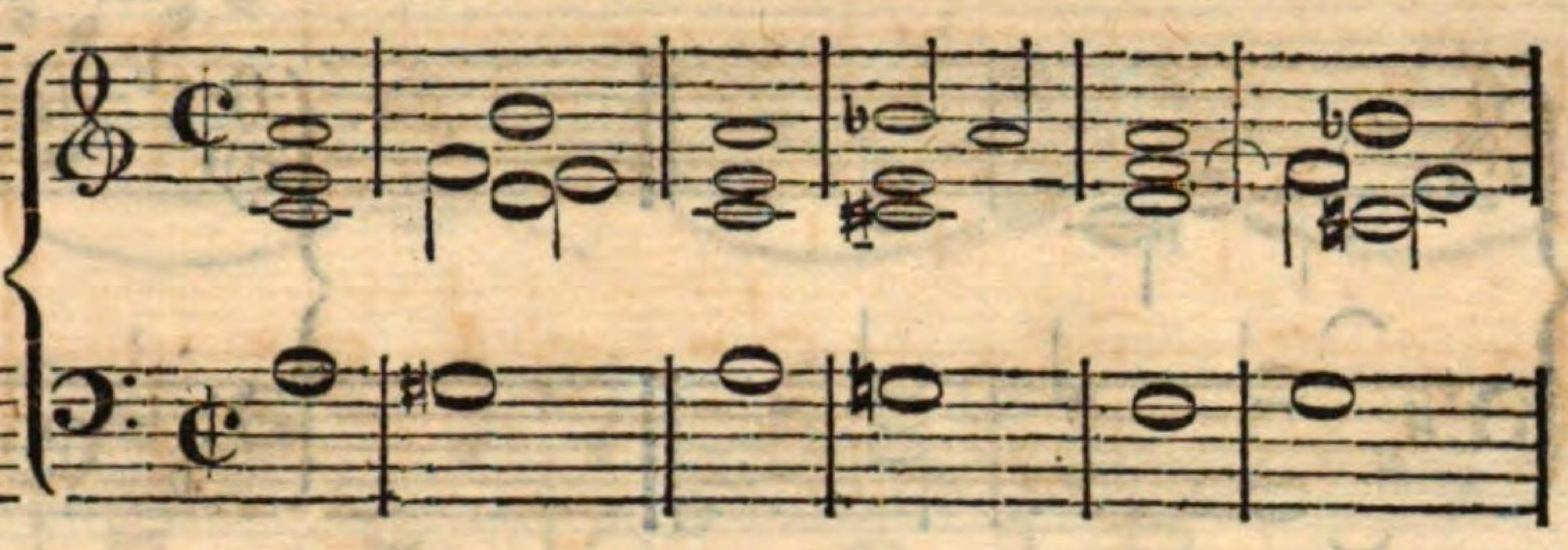


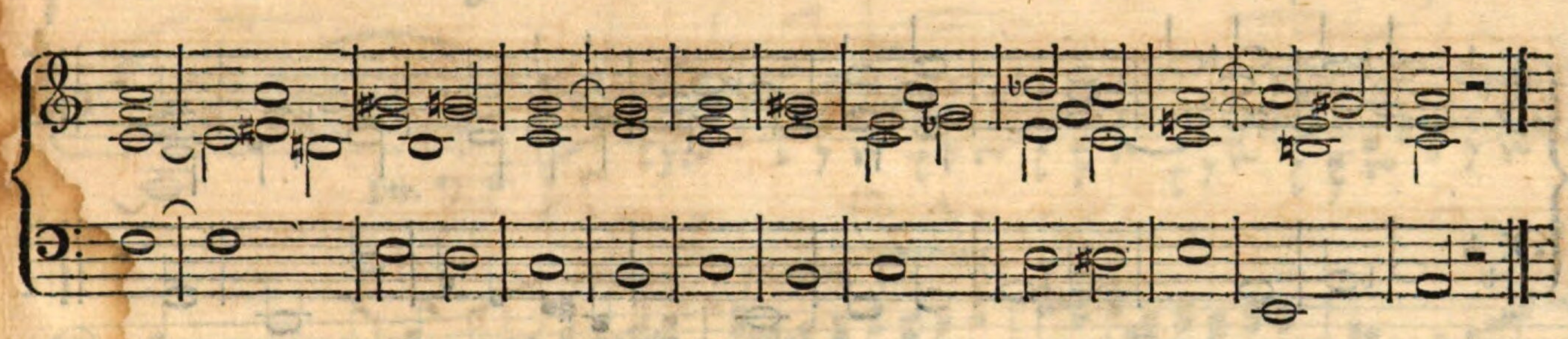
7. Aus Es dur.



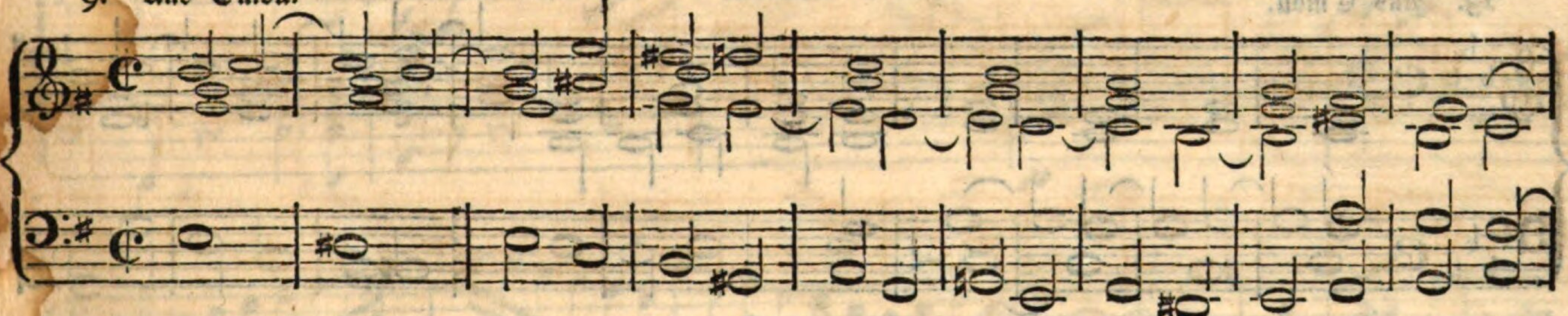


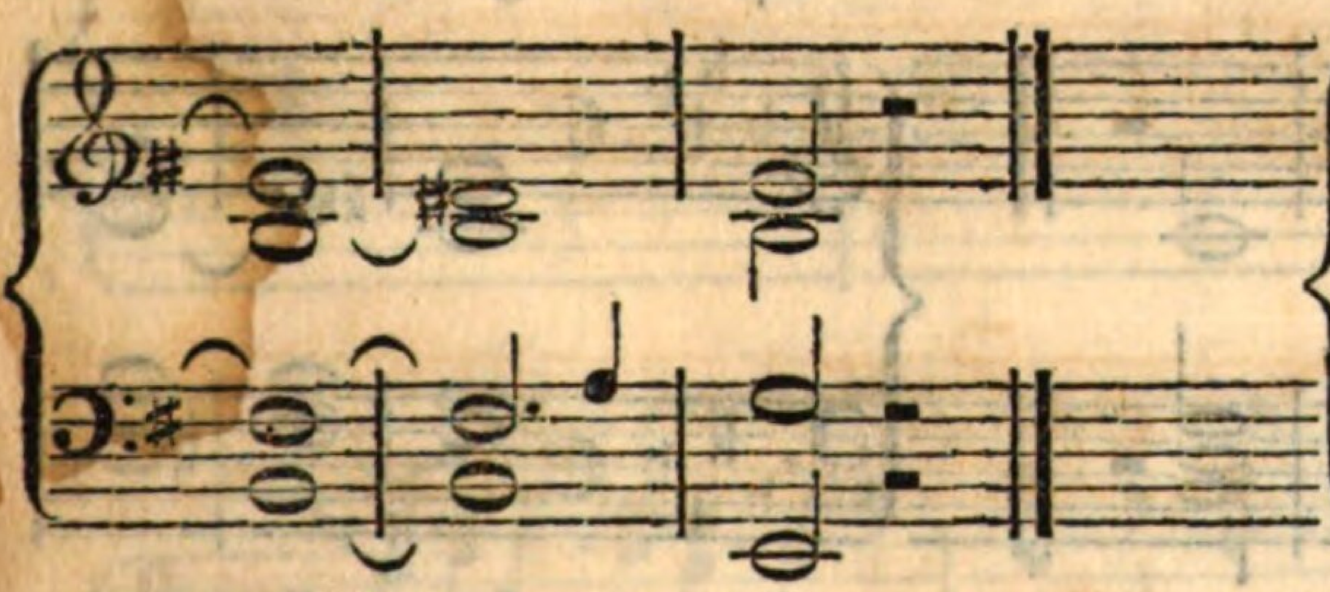
8. Aus A moll.



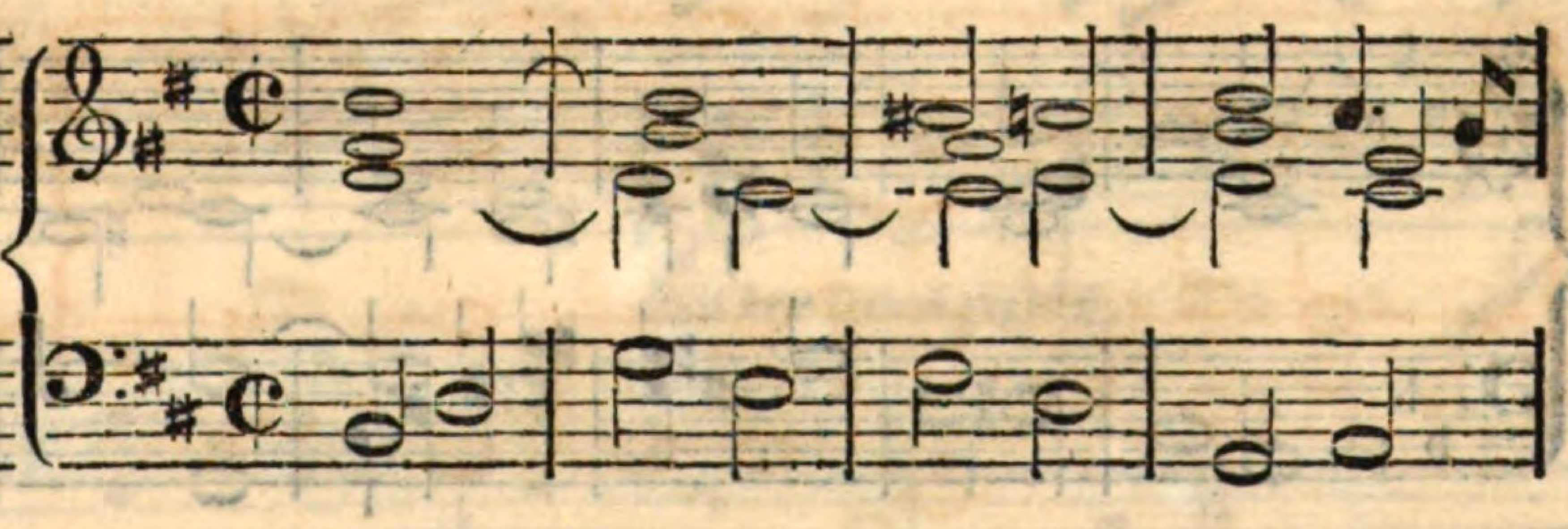


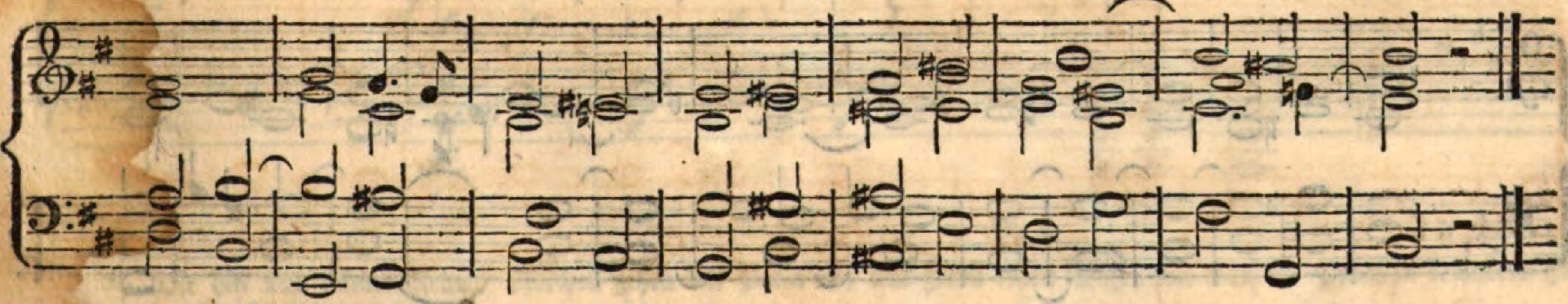
9. Aus E moll.

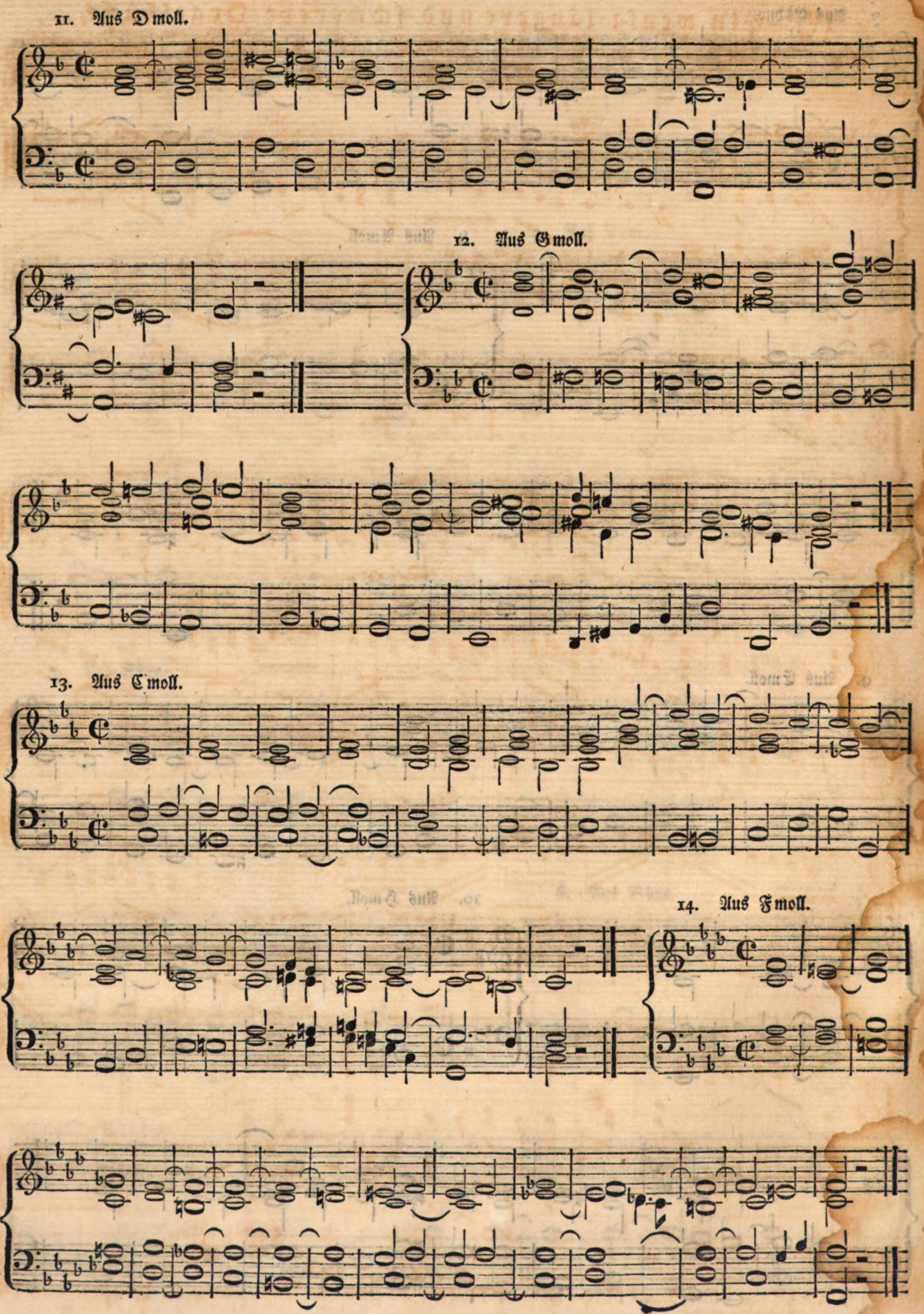




10. Aus H moll.



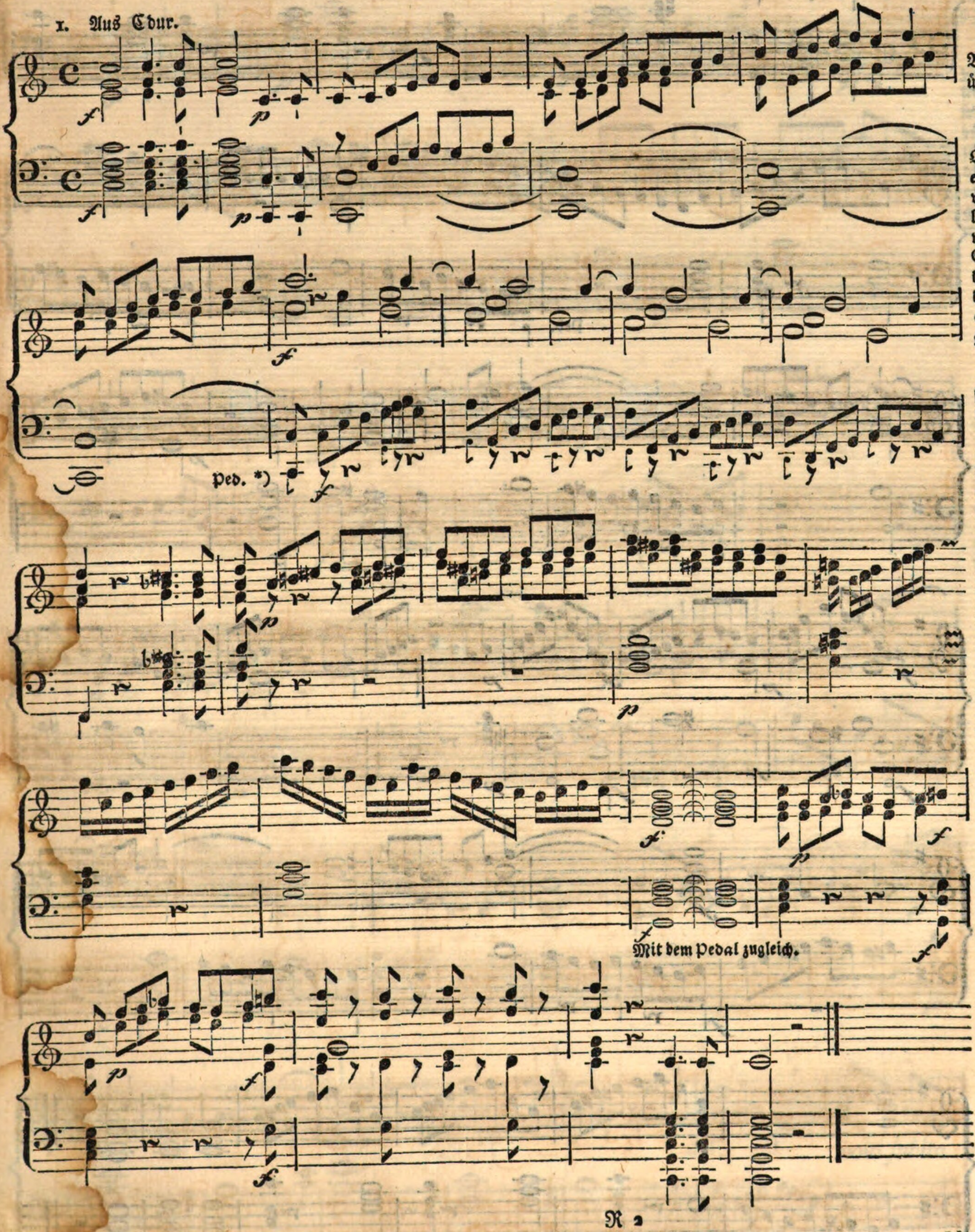



11. Aus D moll.
12. Aus G moll.
13. Aus C moll.
14. Aus F moll.

IV. Ein wenig längere und ſchwerere Orgelſtücke,

theils mit vollgriffigen Akkorden und Läufen, theils mit untermiſchten gebundenen, fugirten und contrapunktiſchen Sätzen für Geübtere.

1. Aus C dur.



Kurze Bemerkungen über dieſe Orgelſtücke.

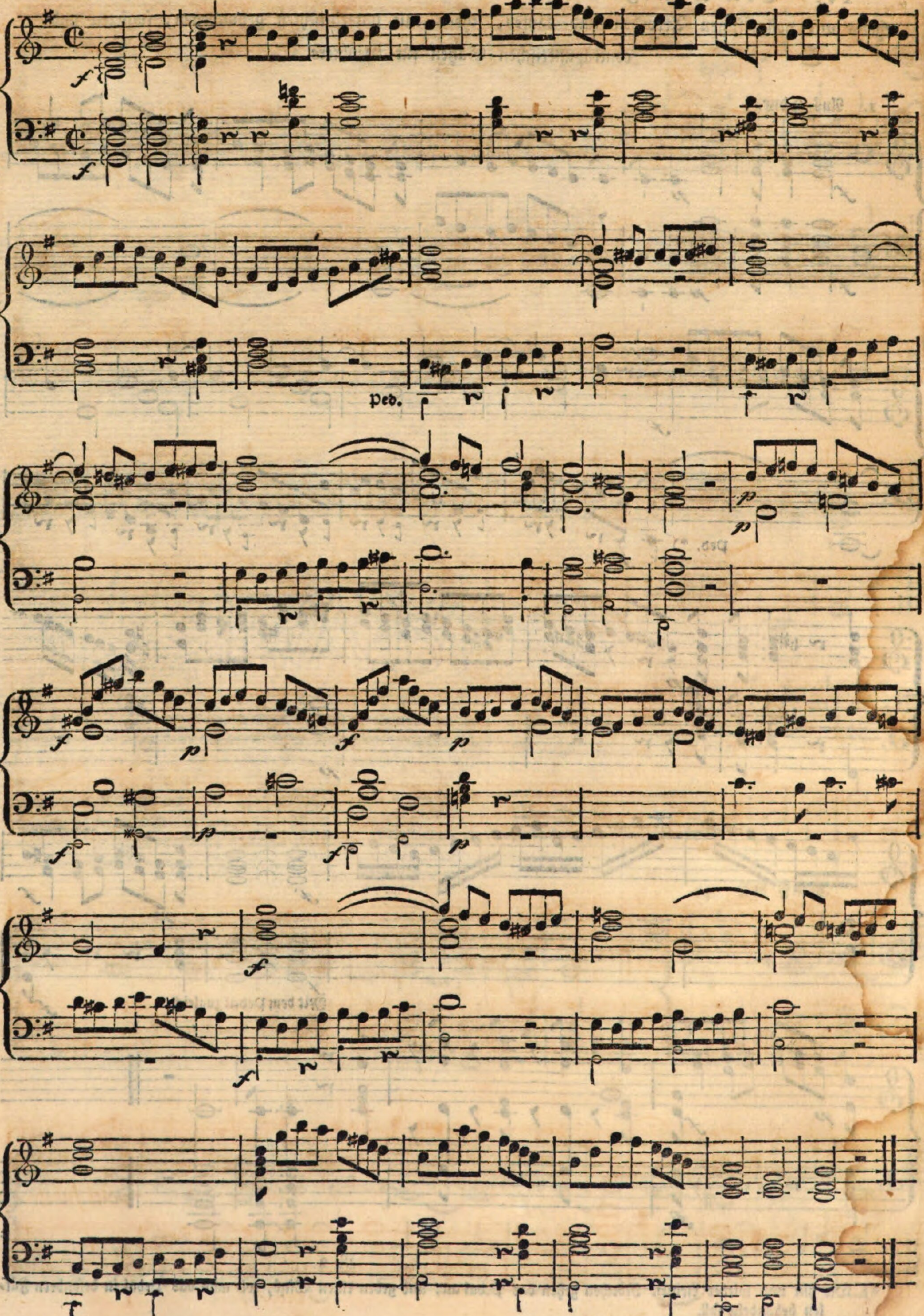
Wenn eine Orgel mit zweien Manualen verſehen iſt, ſo läſſet die Abwechſelung des Starken mit dem Leiſen bei dieſen 6 Stücken überaus gut.

In dieſem erſten Stücke muß man die Akkorde gleich anfangs recht kraftvoll und raſch ſpielen, ſodann die vom 7ten bis zum 10ten Takte befindliche Bindungen mit anhaltenden Fingern vortragen, und die Akkorde, welche im dritten Takte von hinten her gezählt enthalten ſind, kurz abſtoßen.

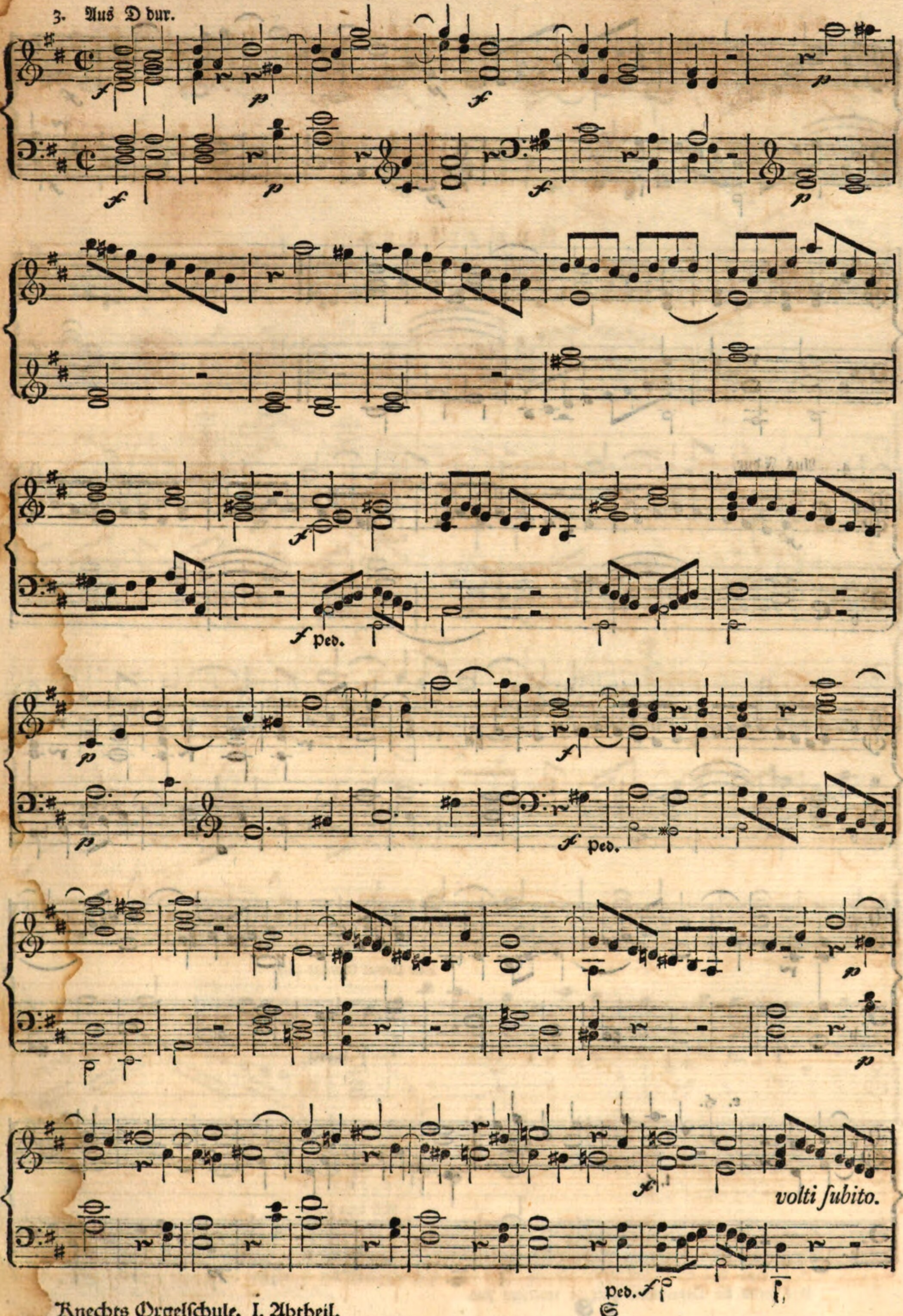
*) Die hin und wieder kleinen Nötchen gehen das Pedal an, und geben einen Wink, wie man das Pedal in beſondern Fällen behandeln ſoll.

2. Aus Gdur.

In dieſem zweiten Stücke müſſen die Akkorde des erſten Takts nach Ausweis des Zeichens { auf eine gebrochene Art geſpielt, und die durch das ganze Stück ſowohl im Diskante als im Baſſe vorkommenden Läufe mit einer beſonderen Federkraft der Finger ausgedrückt werden.

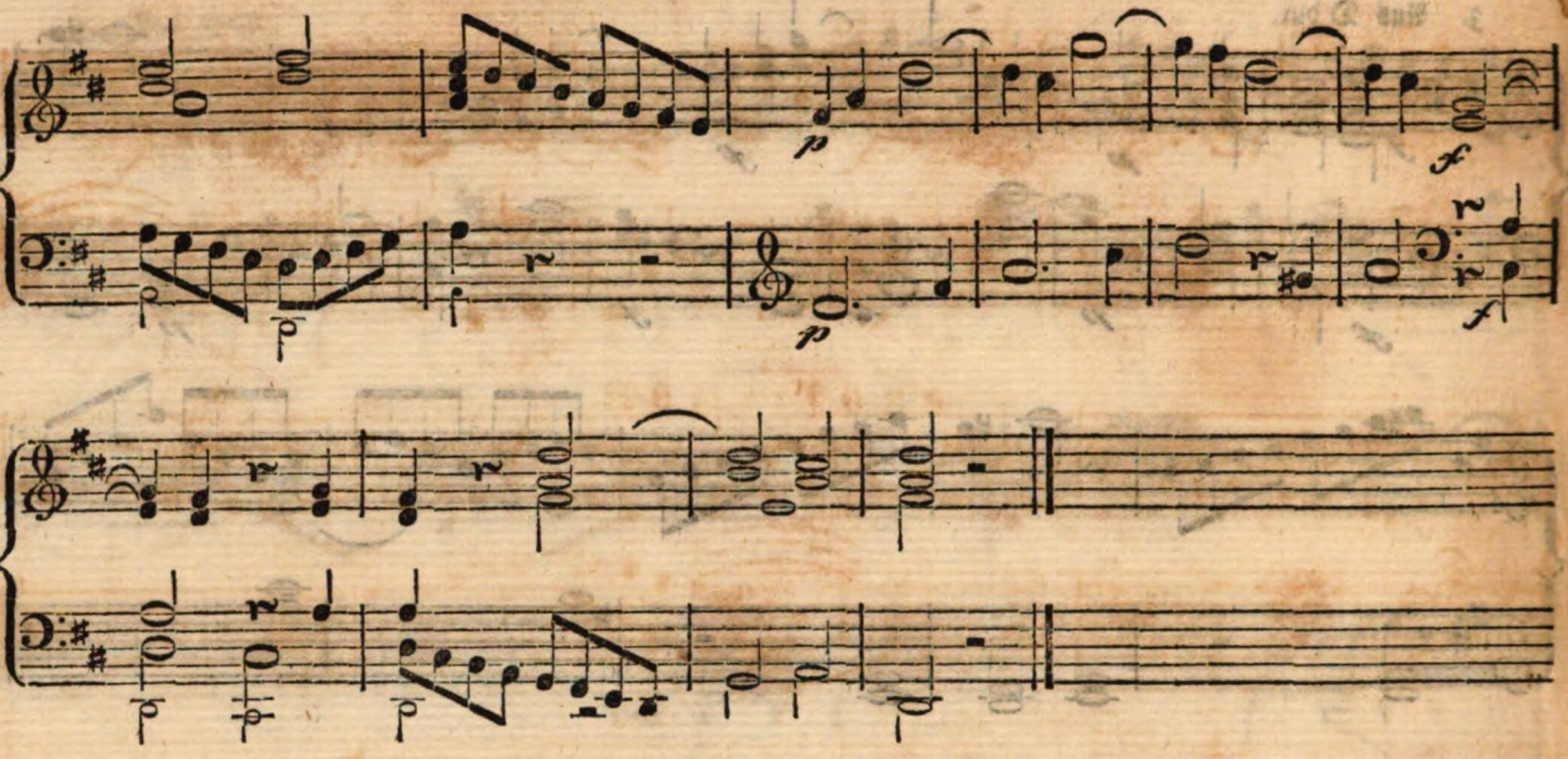


3. Aus D dur.



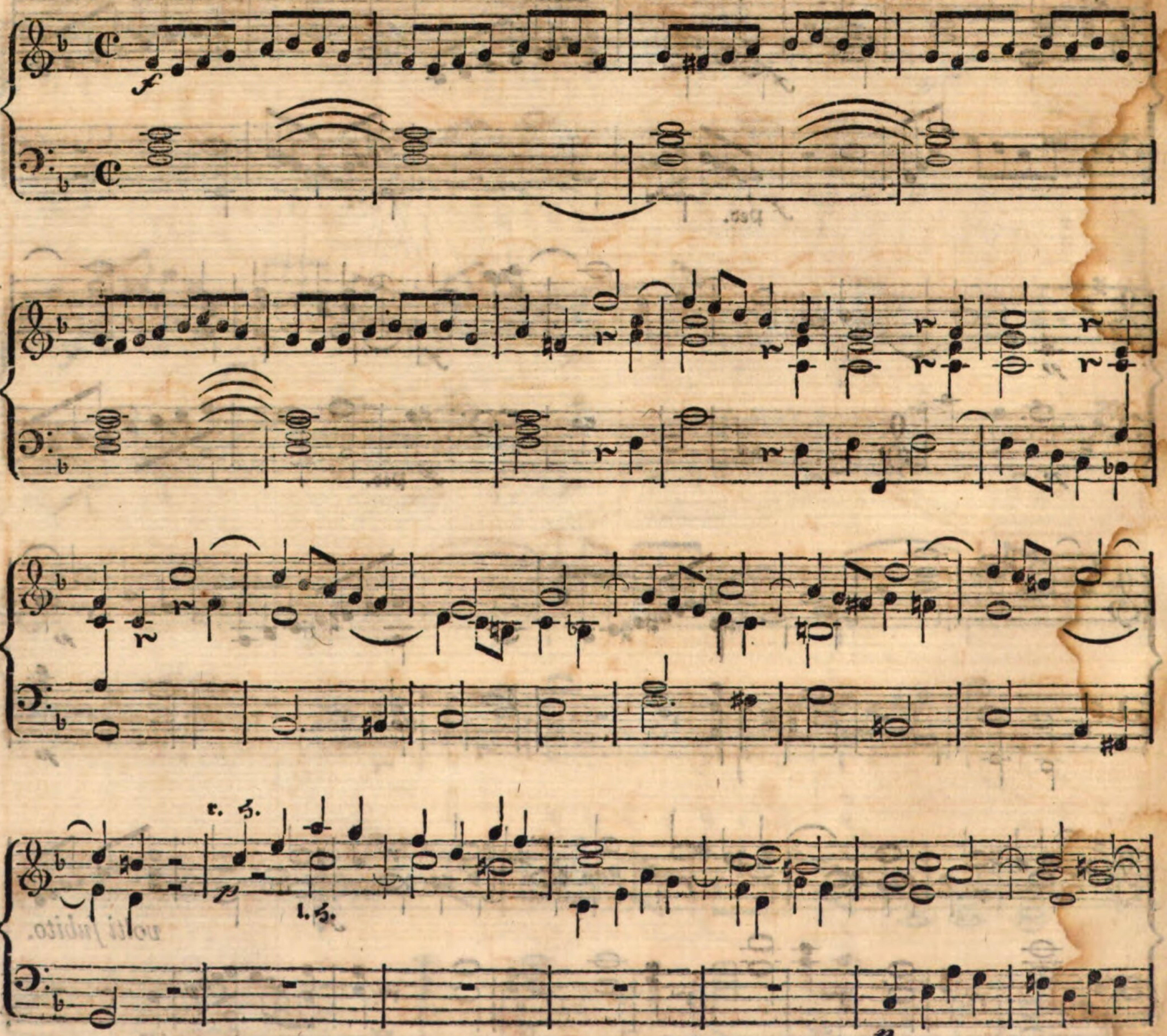
Bei dieſem dritten Stücke gilt in Anſehung der Läufe das Vorhergeſagte.

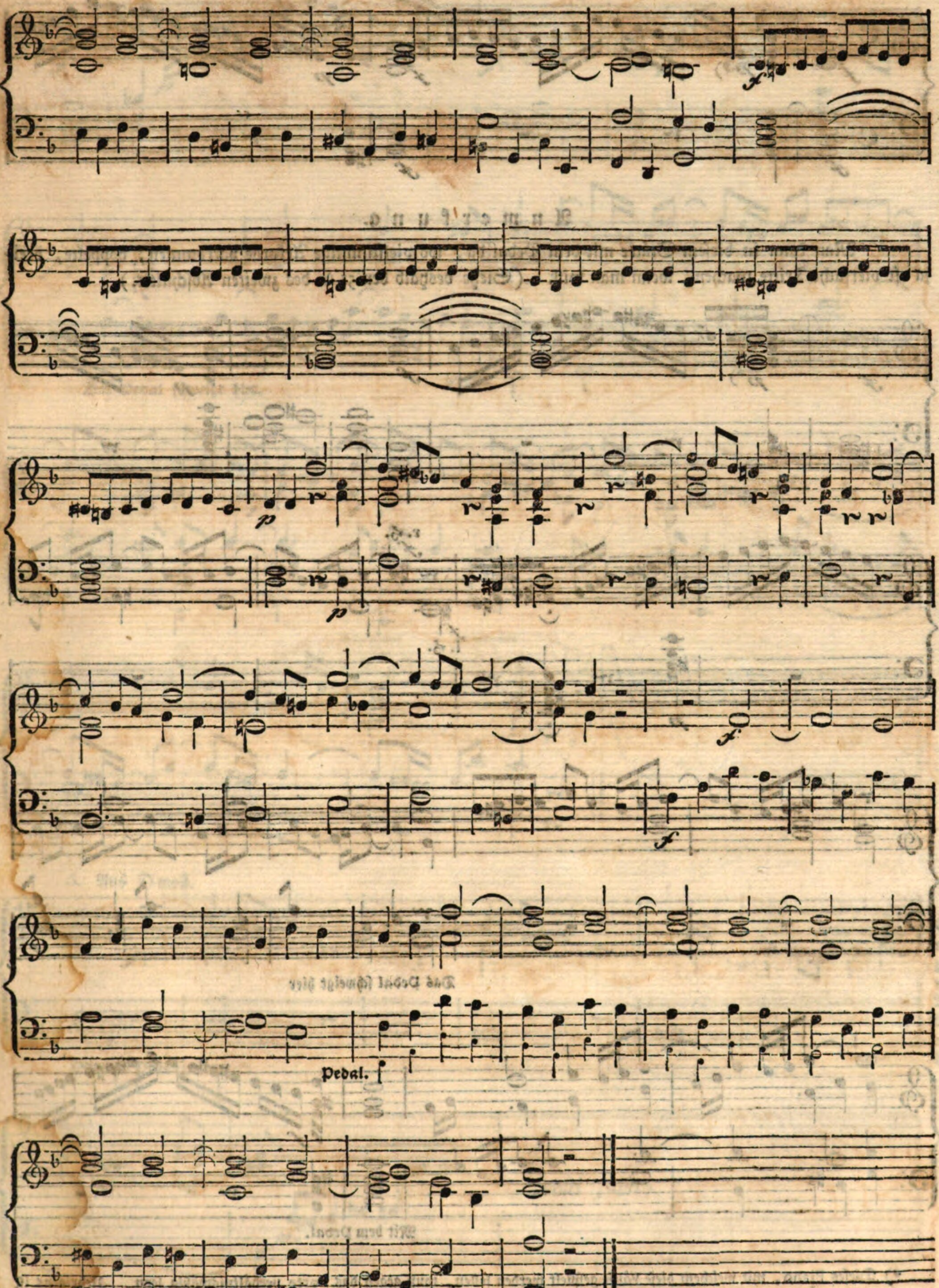
Uebrigens zeichnet ſich daſſelbe durch beſondere Bindungen u. punktirte Sätze aus, die vorzüglich auf der Orgel gut herauskommen.



4. Aus F dur.

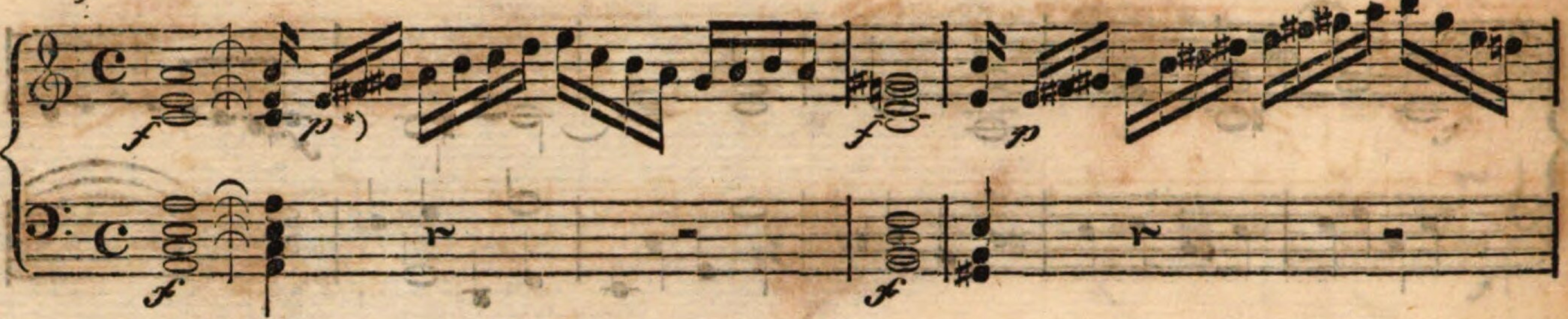
In dieſem vierten Stücke kömmt außer einem gebundenen Satze von lebhafter Art, in der Mitte u. am Ende ein leichter fugirter Satz vor.




Pedal.

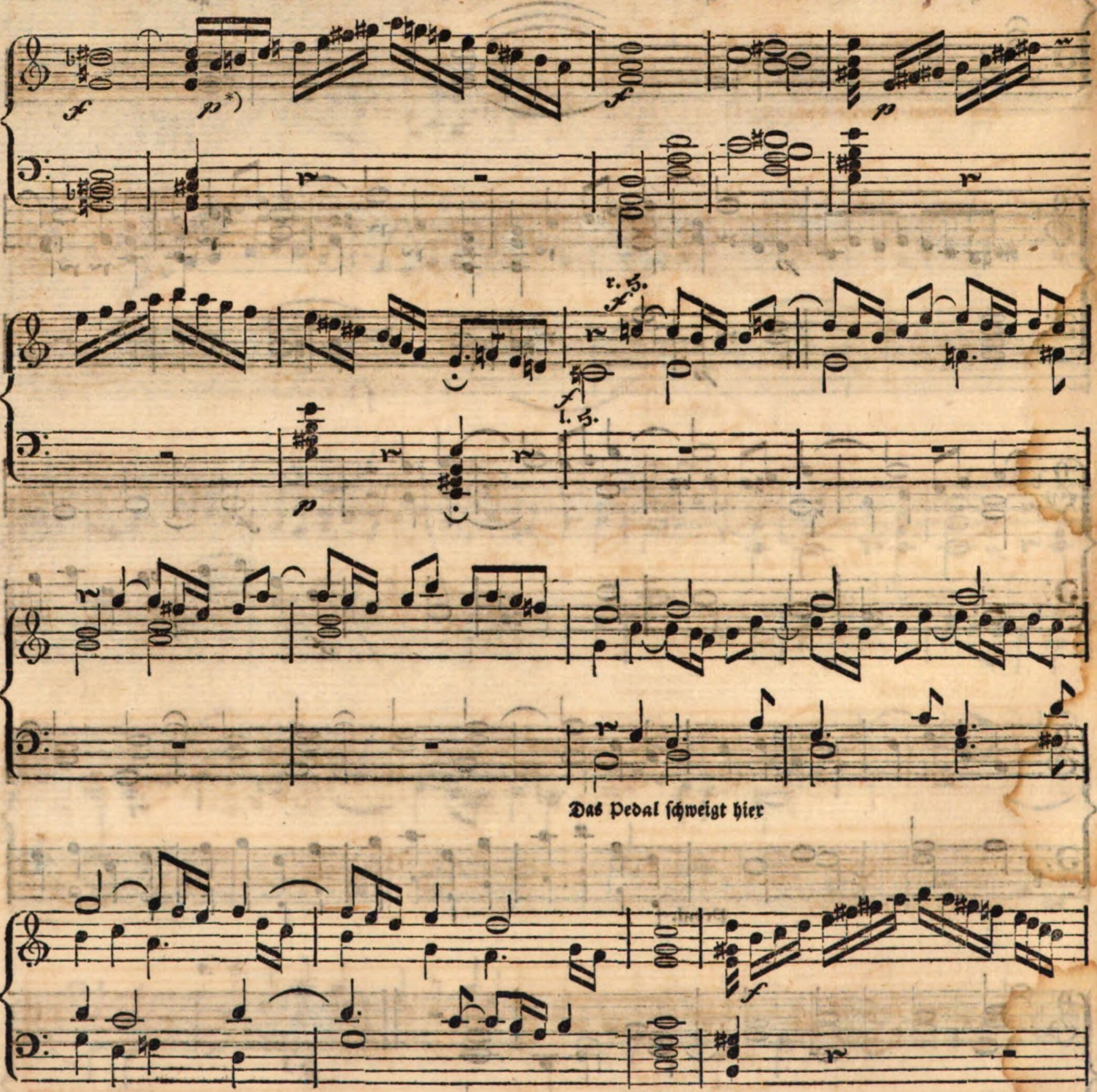
Dieſes fünfte Stück iſt nicht nur mit übelklingenden, vollgriffigen Akkorden, die eine außerordentlich ſtarke Wirkung machen, und mit behenden Läufen, ſondern auch mit einem contrapunktiſchen Satze (vom 11ten bis zum 18ten Takte und vom 25ſten Takte bis an das Ende) durchwebt.

5.

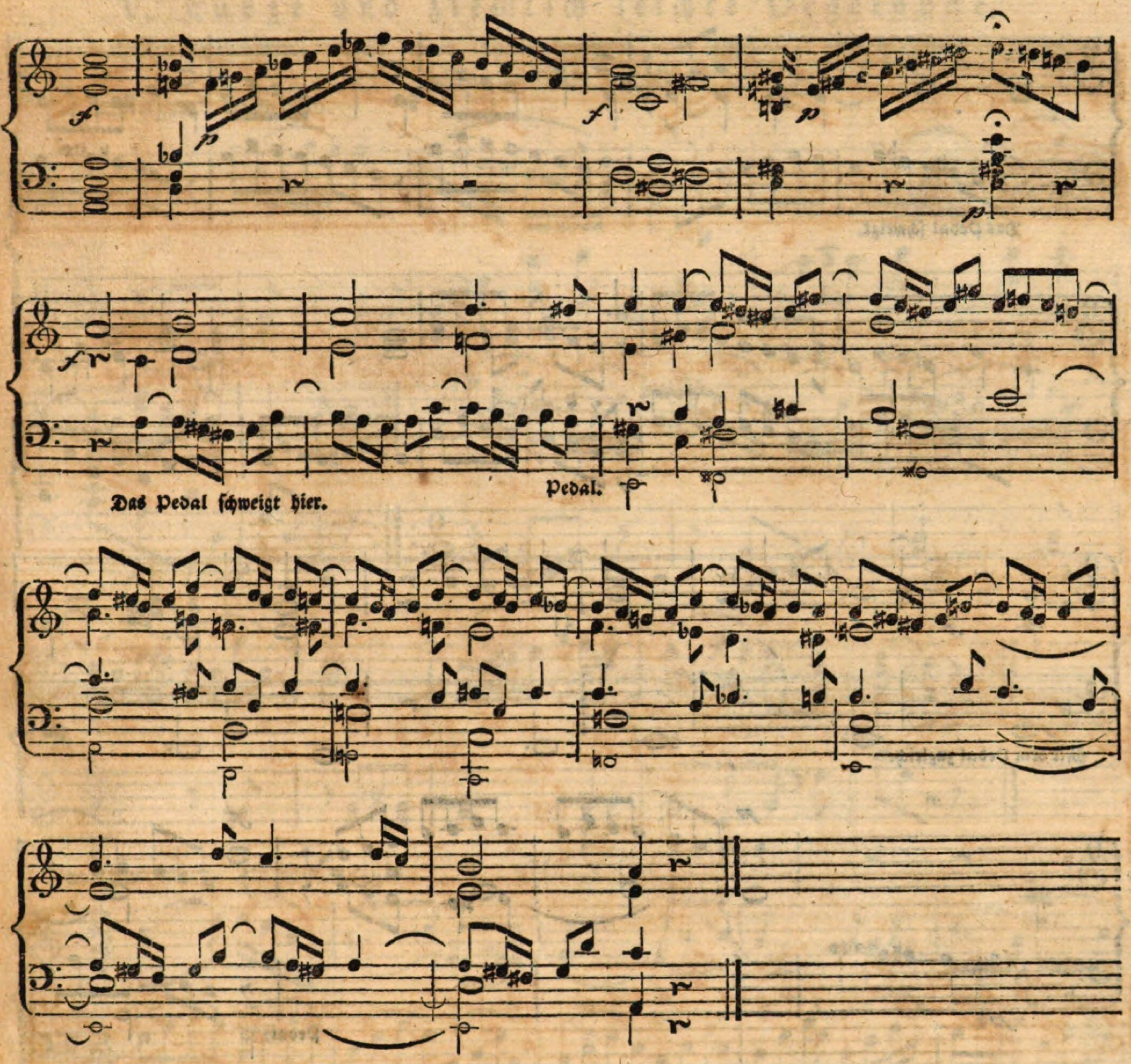


Anmerkung.

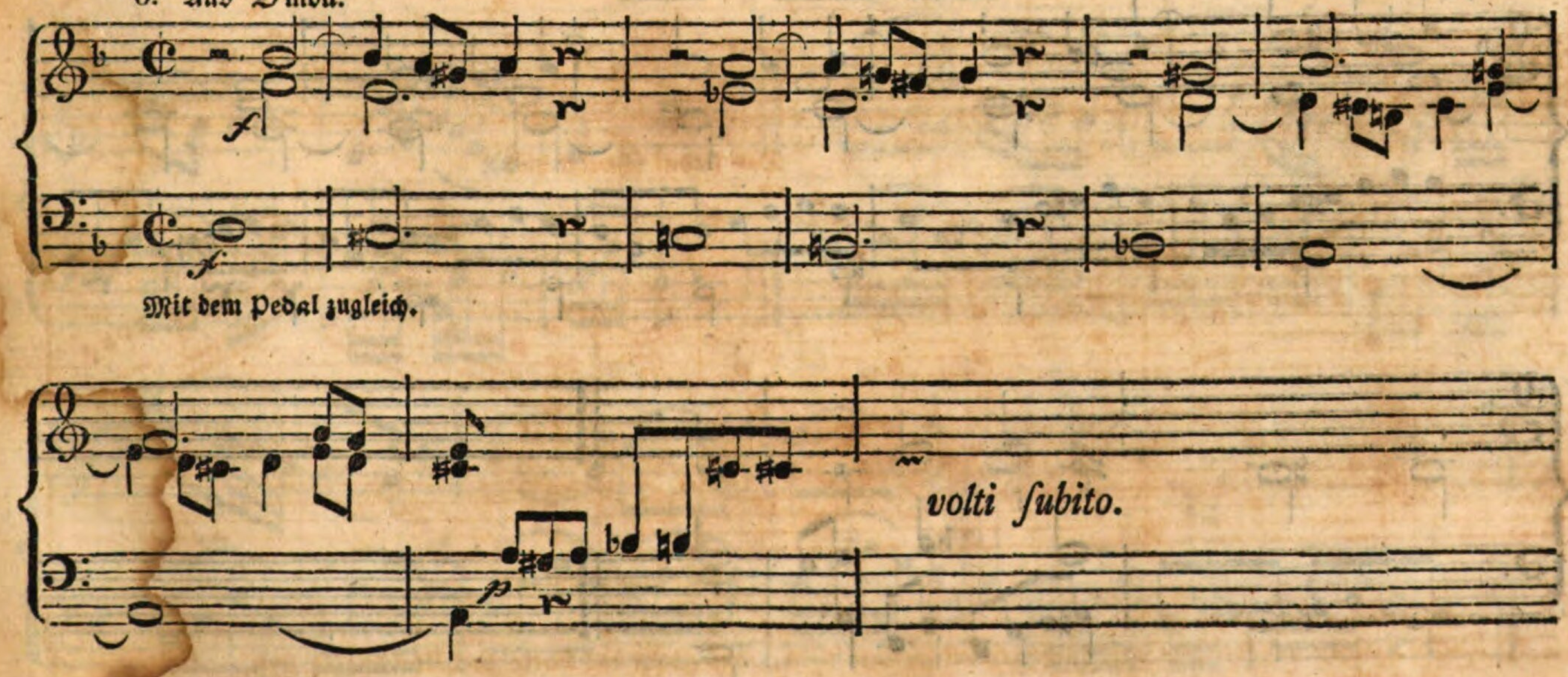
Man kann in dieſem Stücke mit dem Pedal da, wo vielſtimmige Akkorde vorkommen, doppelte, dreija oft vierfache Tritte machen, wenn man will. (Siehe deshalb den 51 §. des zweiten Abſchnitts.)



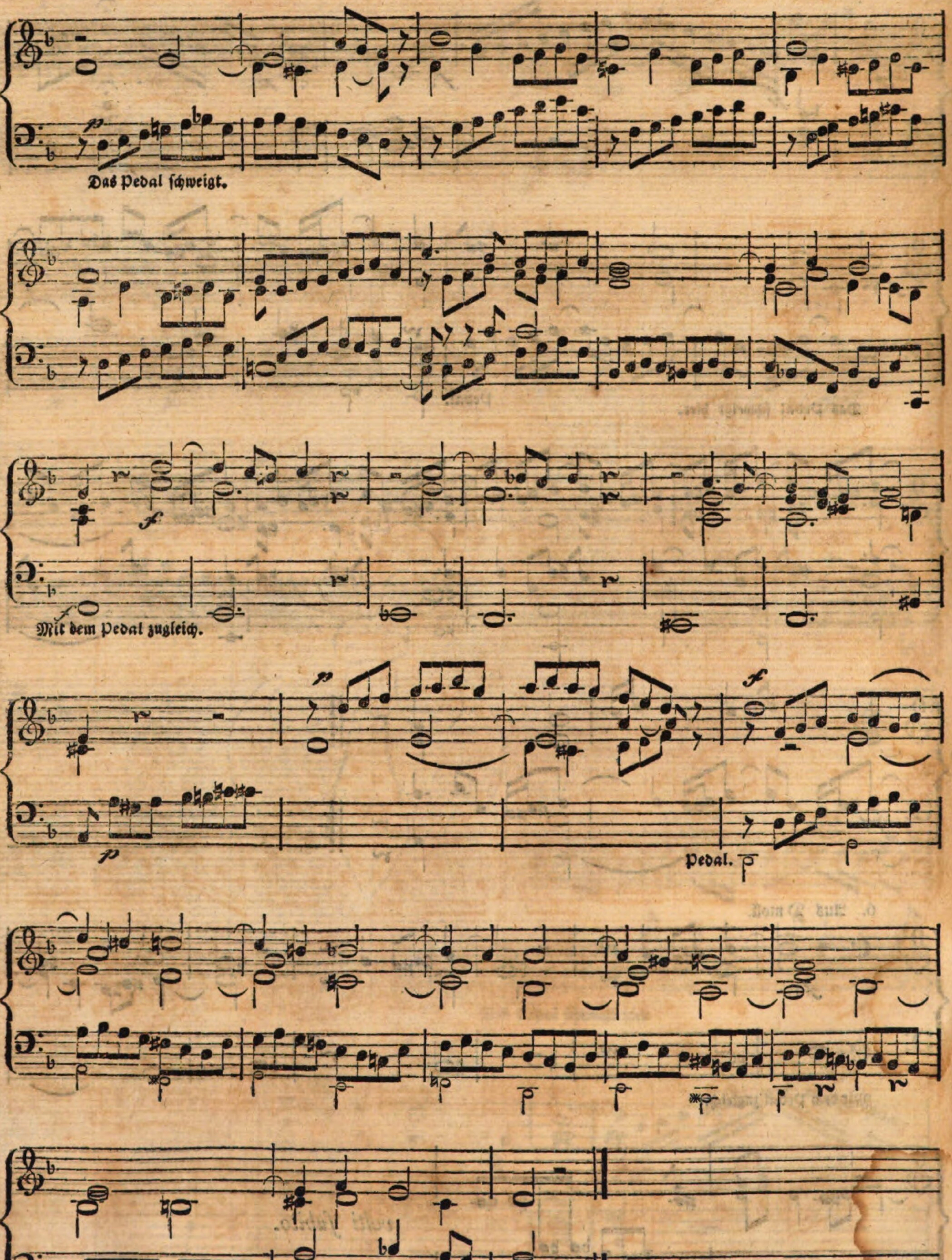
*) Dieſes Piano, mit welchem dieſe Läufe geſpielt werden ſollen, muß gegen das Forte verhältnismäßig ſeyn. Uebrigens iſt es nöthig, daß man dieſe Läufe vibrato (mit einer Schwungkraft der Hand und der Finger zugleich) ſpiele, beſonders wenn die Orgeltaſten hart zu traktiren ſind.



6. Aus D moll.



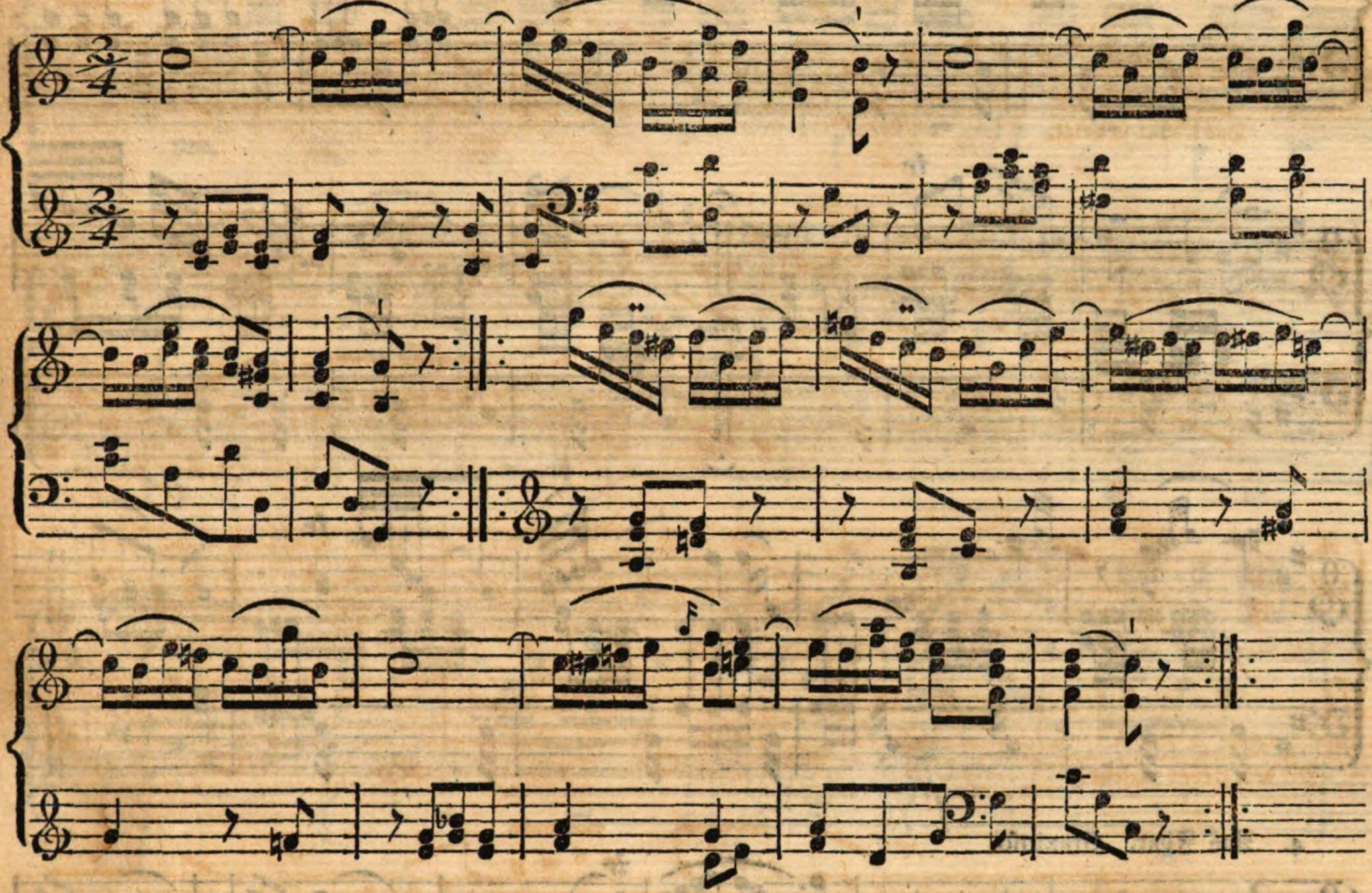
Dieſes ſechſte Stück enthält vom 9ten bis zum 18ten, und vom 26ſten Takte bis zum Ende einen doppelten Contrapunkt.


p
Das Pedal ſchweigt.
f
Mit dem Pedal zugleich.
p
f
p
Pedal.

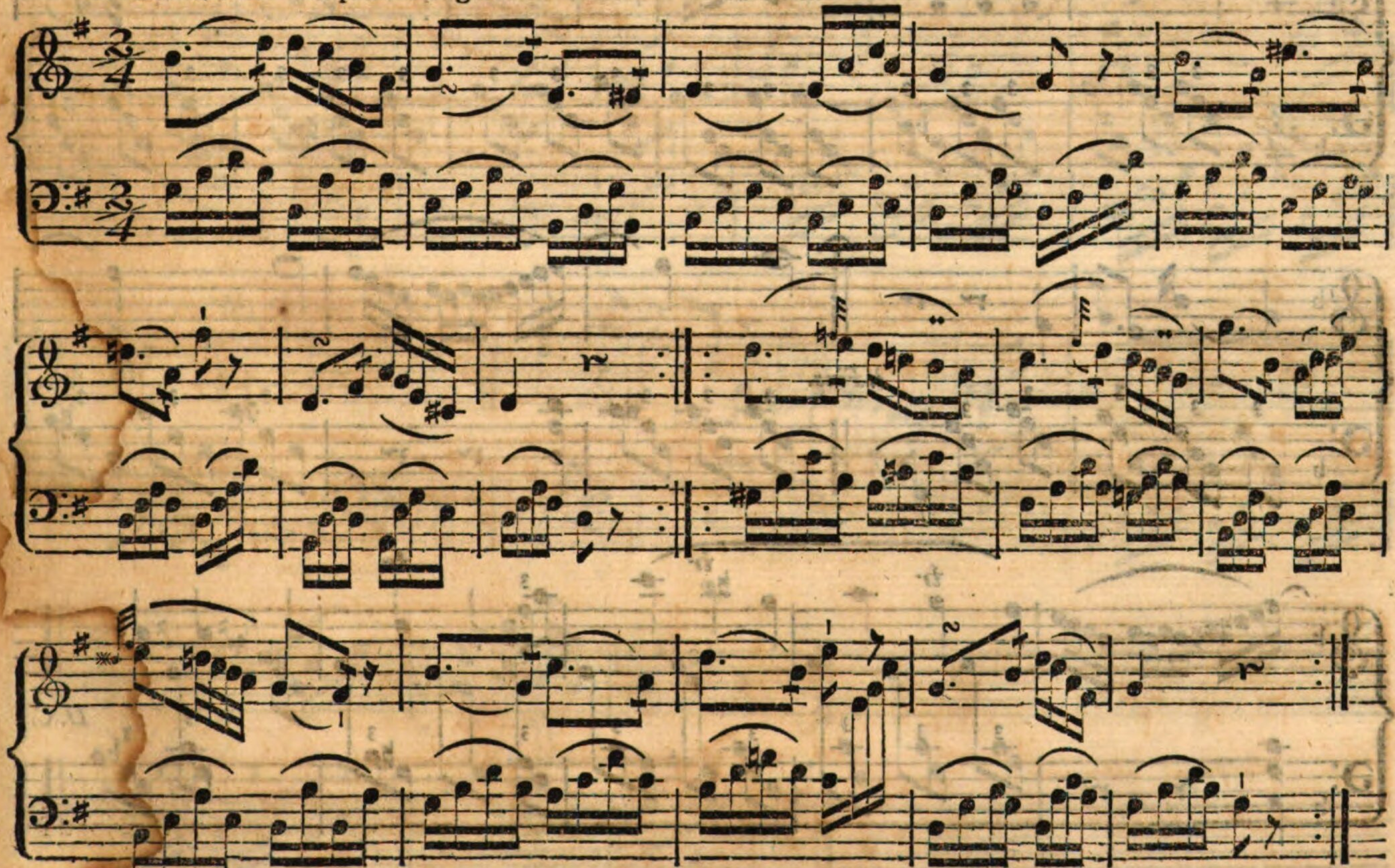
V. Kurze und ziemlich leichte Orgelſtücke,

in der galanten Schreibart, welche eines Theils ſingbare und langſame, andern Theils muntere und geſchwinde Sätze enthalten.

1. Aus Cdur. Andantino.



2. Aus Gdur. Un poco Adagio.



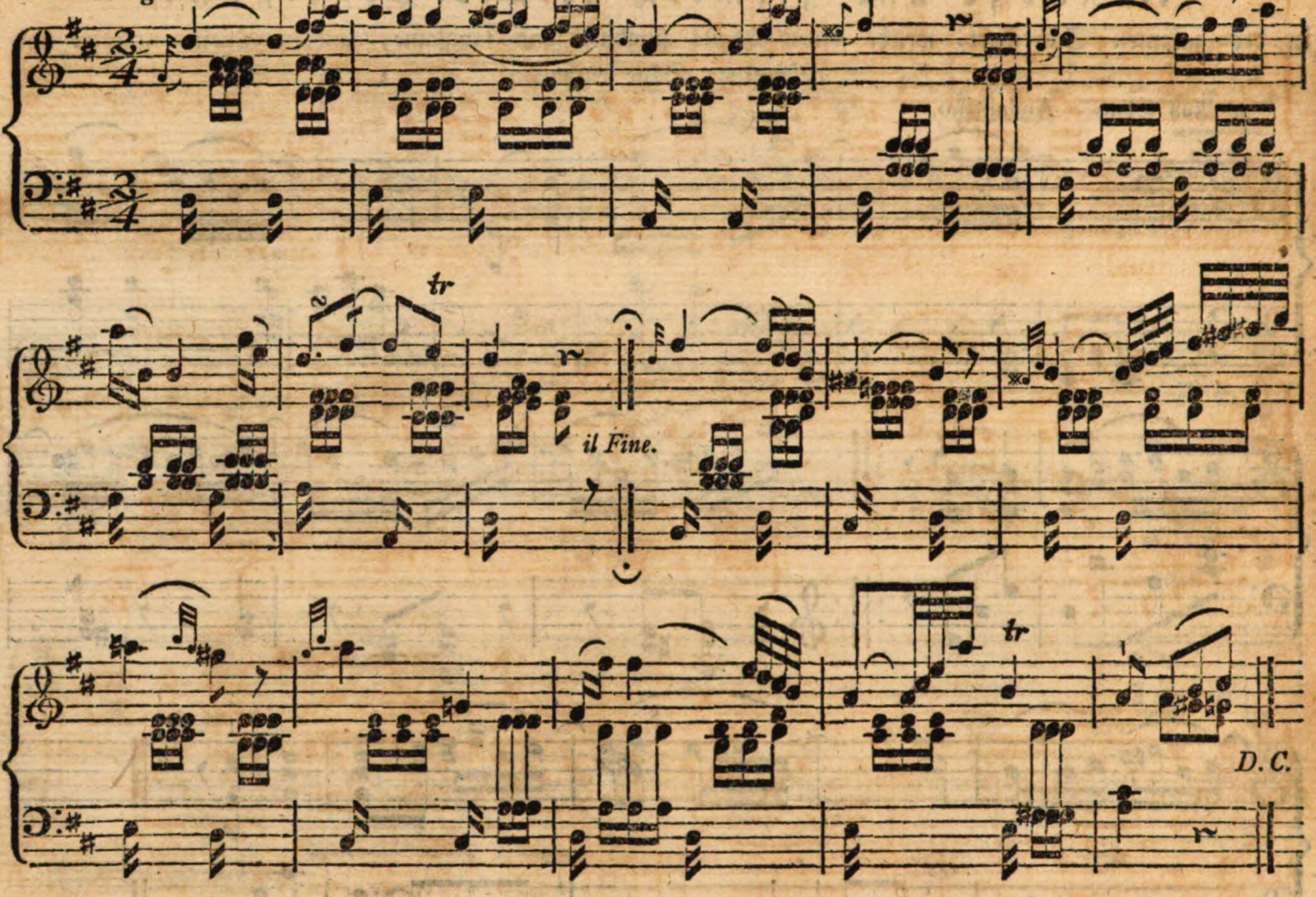
Kurze Bemerkungen

1) über die ſechs cantable Stücke.

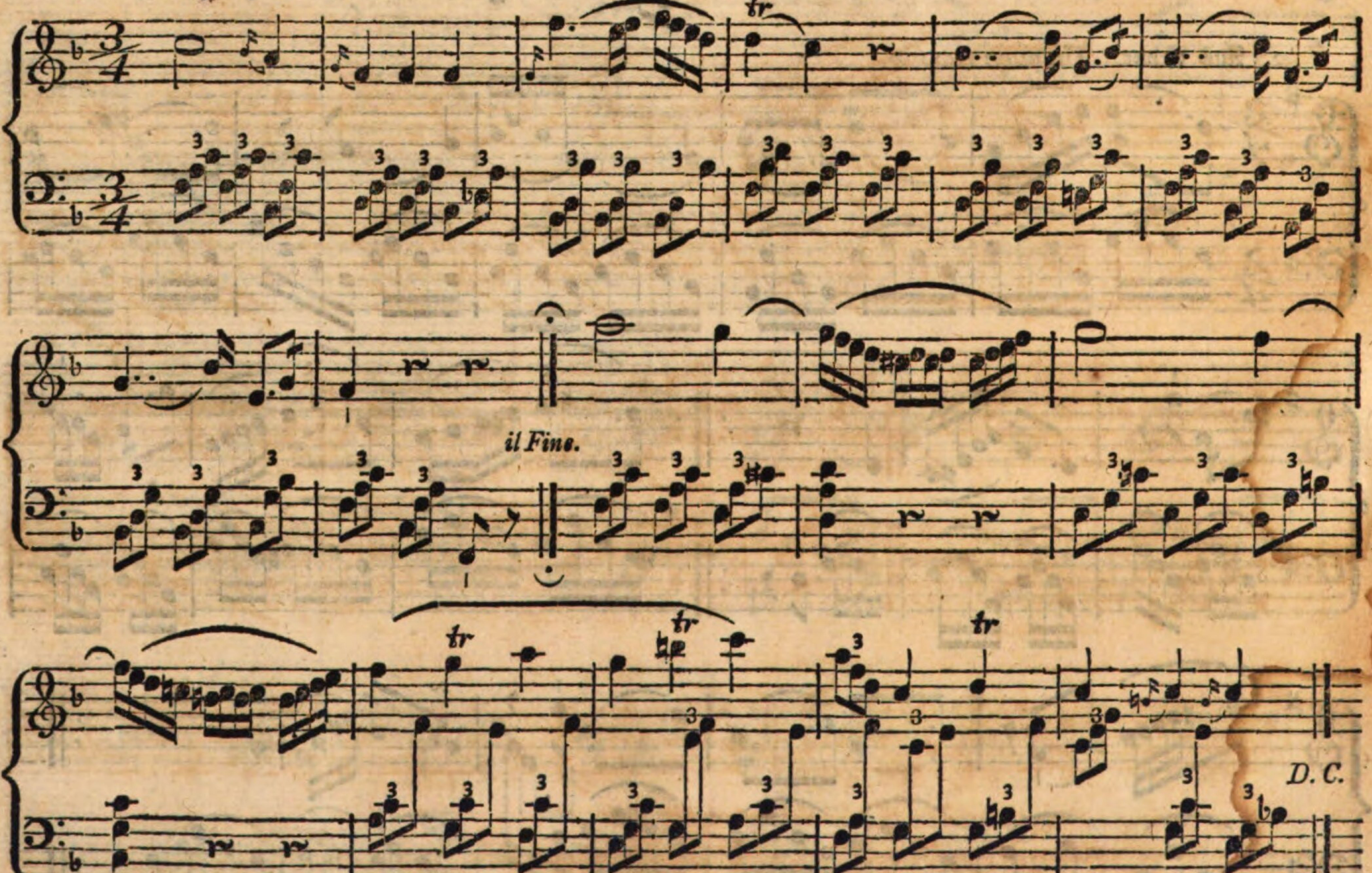
Wenn eine Orgel zwei Manuale hat, ſo wird der Geſang in dieſen 6 Stücken hervorſtechender, wenn die dazu gehörige Begleitung mit der linken Hand auf einem anderen, mit ſtilleren Regiſtern verſehenen, Manual geſpielet wird.

Bei einem jeden dieſer 6 Stücke bemerket man eine andere Art der Begleitung No. 1, 3, 4 u. 6 hat eine Begleitung von meiſtens kurz abgeſtoſſenen Noten in verſchiedenen Figuren; No. 2 u. 5 aber eine auf zweierlei Art wiegende Begleitung.

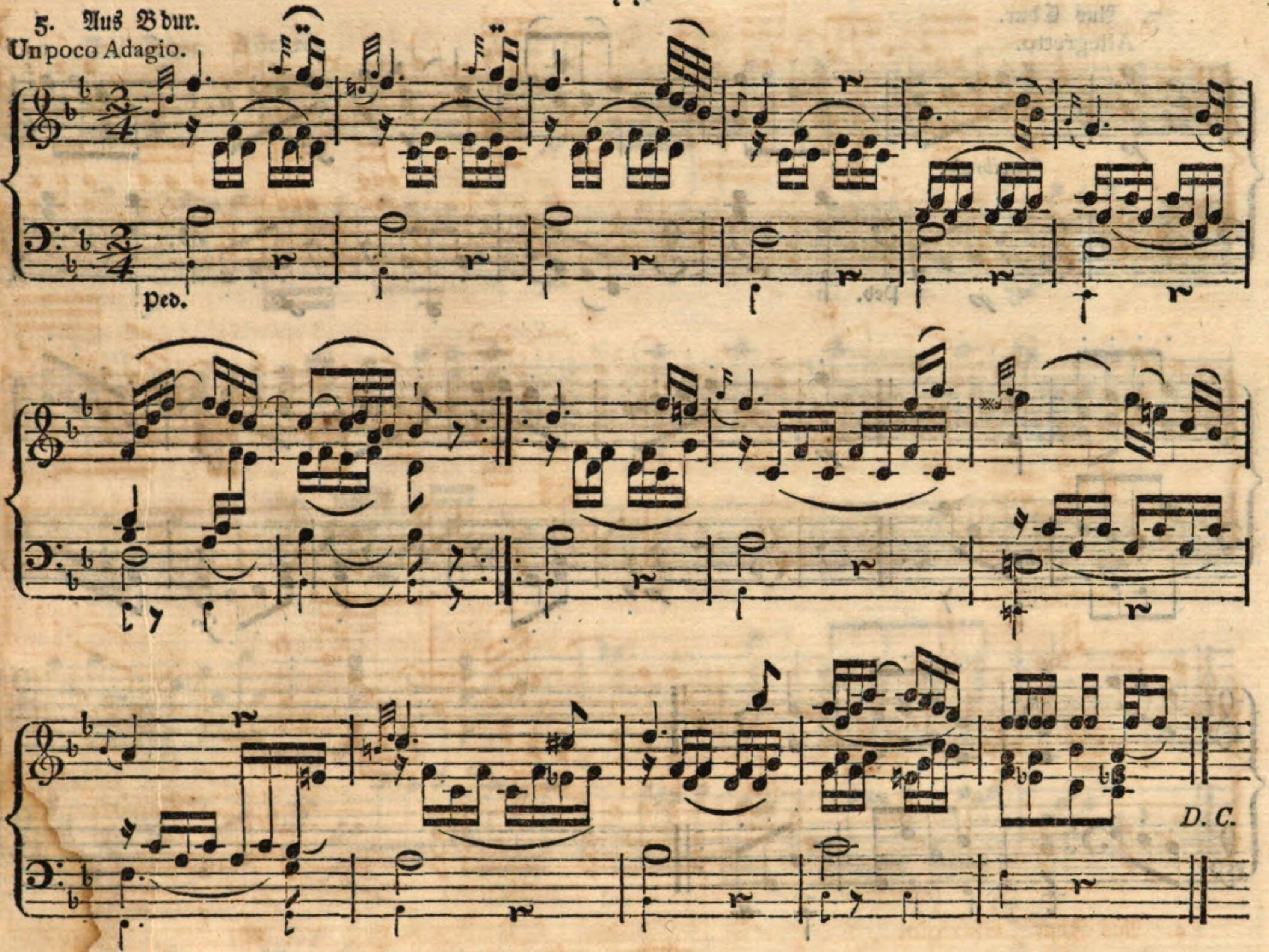
3. Aus D dur.
Adagio.



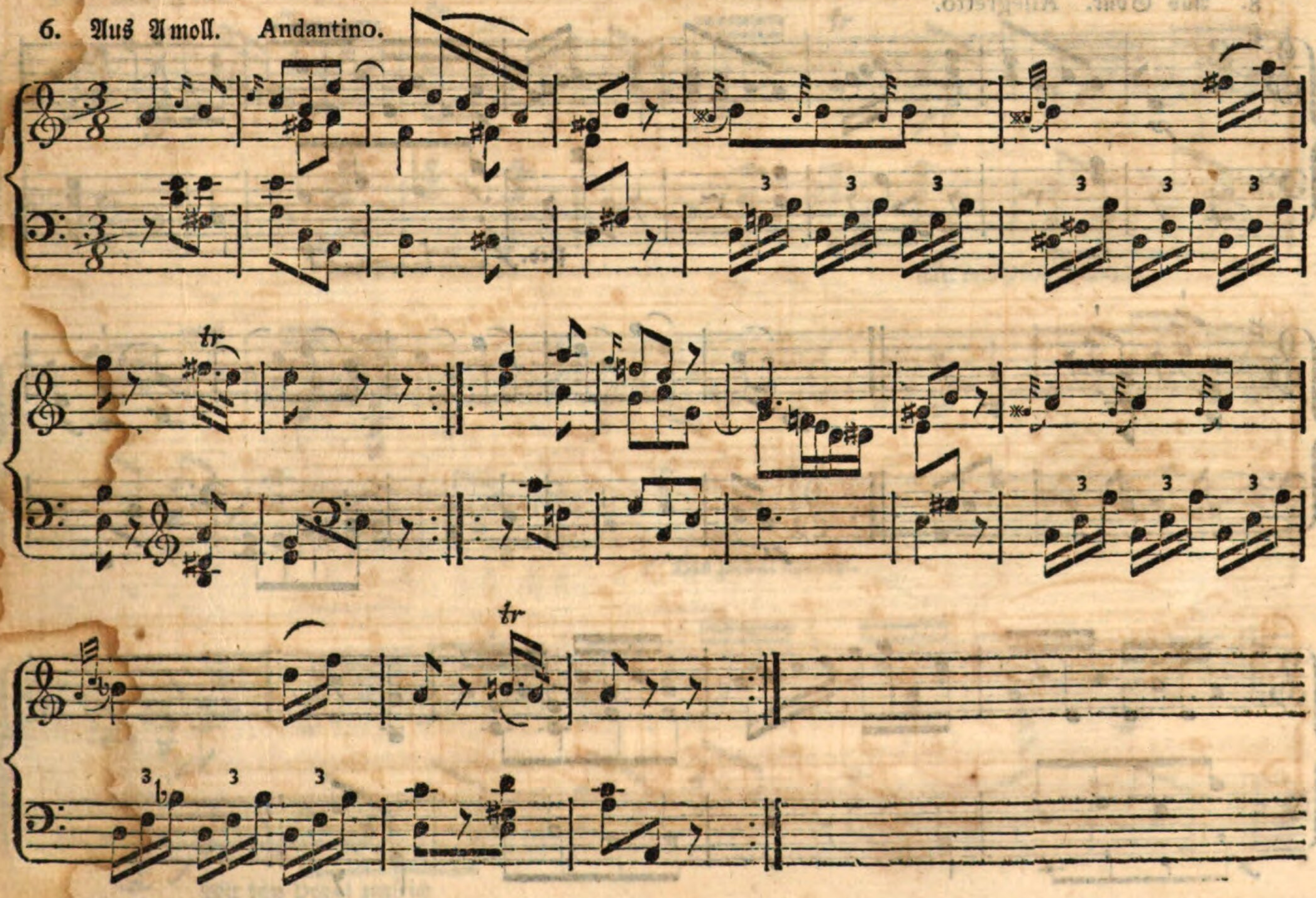
4. Aus F dur. Grazioſo.



5. Aus B dur.
Un poco Adagio.



6. Aus A moll. Andantino.

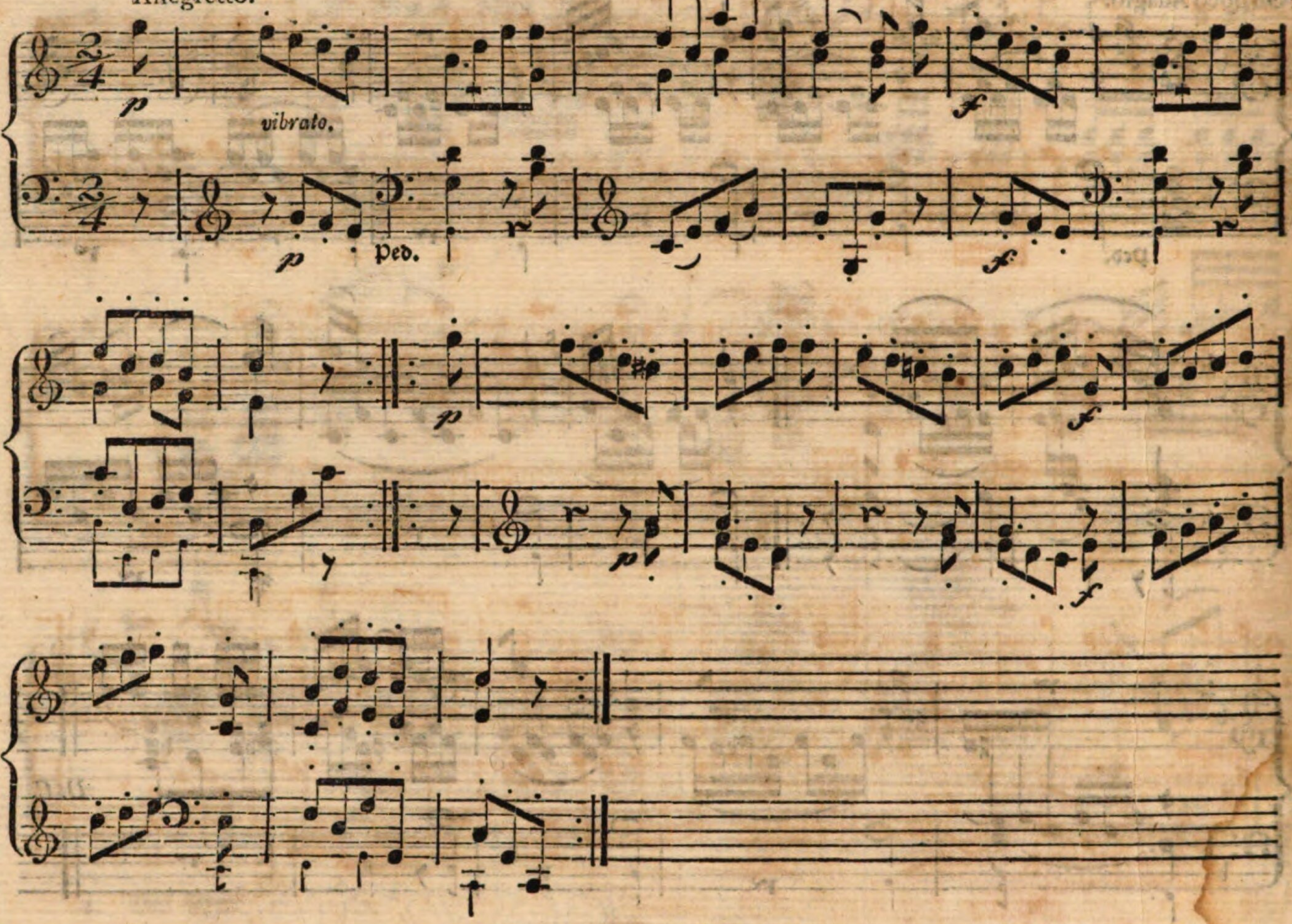


2) über die ſechs muntern Stücke.

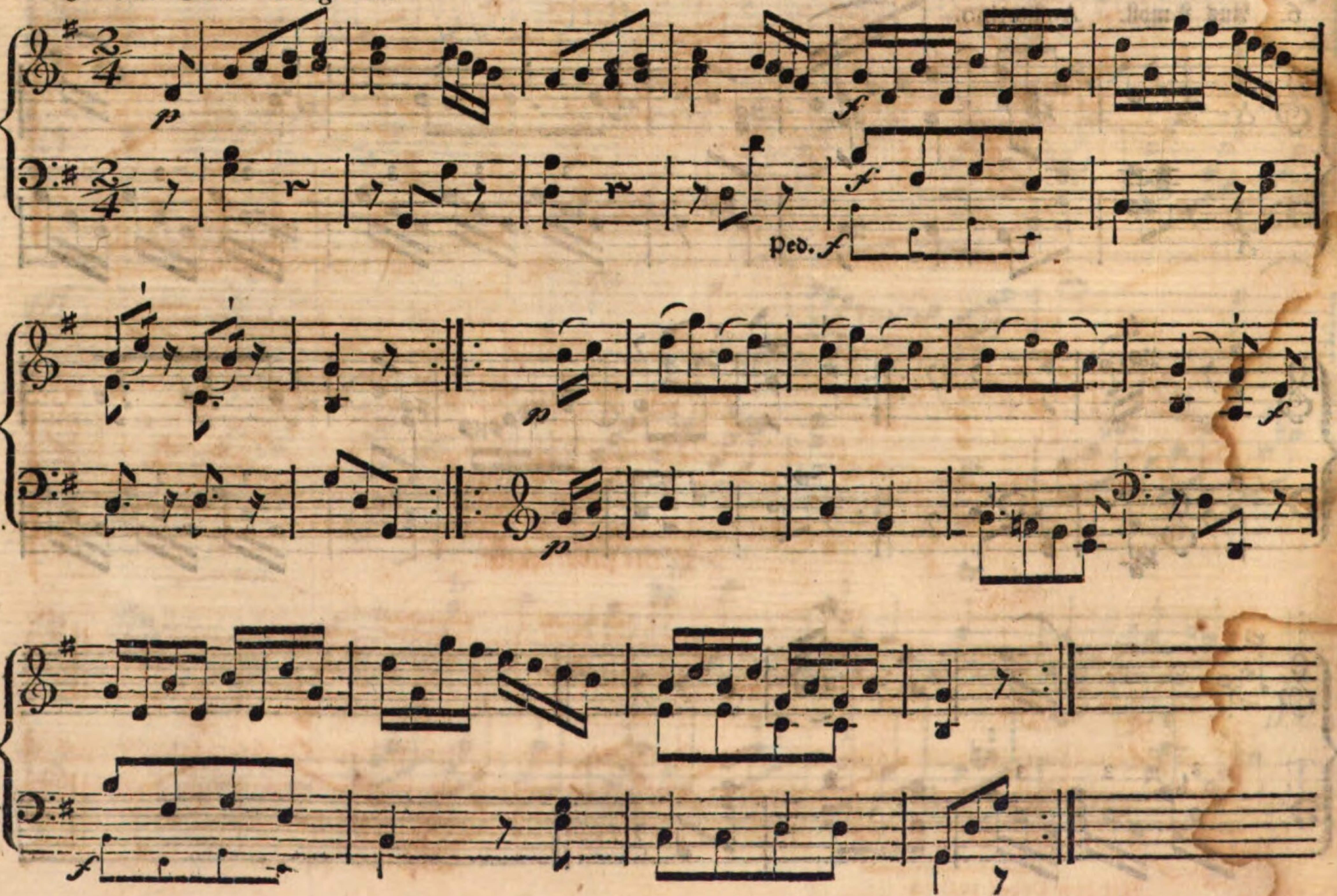
Die Abwechſelung des Forte und Piano machet bei dieſen Stücken (in ſo fern es auf einer Orgel thunlich iſt) eine beſſere Wirkung, als die Nichtbeobachtung deſſelben. Doch iſt dabei zu merken, daß man zum Ausdrucke des Starken keine ſchreiende (mixturartige) Regiſter gebrauchen darf, ausgenommen bei No. 9.

Uebrigens findet die Abſtoſſung der Töne in dieſen der galanten Schreibart gemäßen Stücken größtentheils Statt. Bei No. 9. folget einigemale nach zweien abgeſtoſſenen Akkorden ein auszuhaltender Akkord (nämlich im 2ten und 6ten Takte des erſten, und im 6ten Takte des zweit. Theils), welchen man mit Nachdruck ſpielen muß.

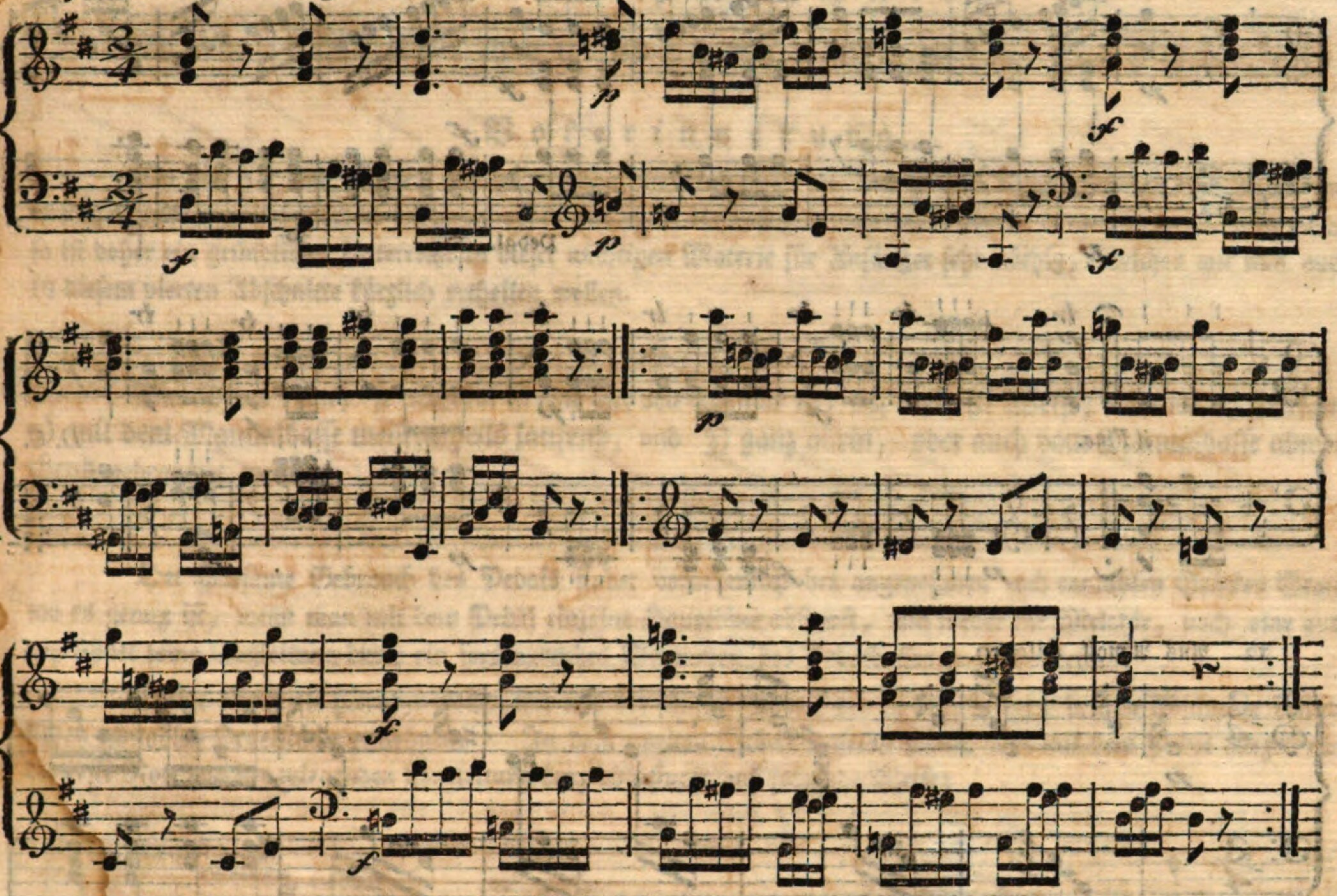
7. Aus C dur.
Allegretto.



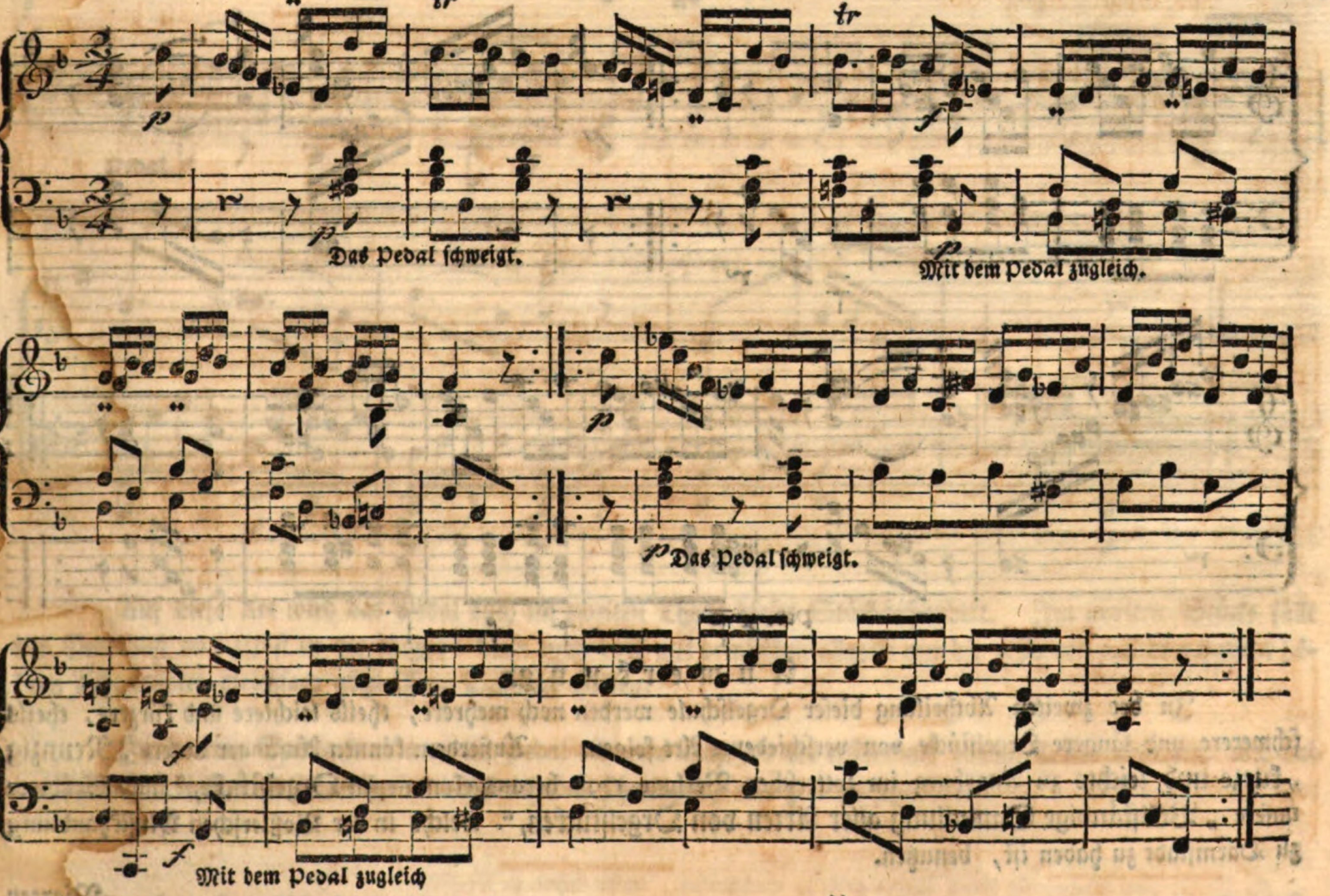
8. Aus G dur. Allegretto.



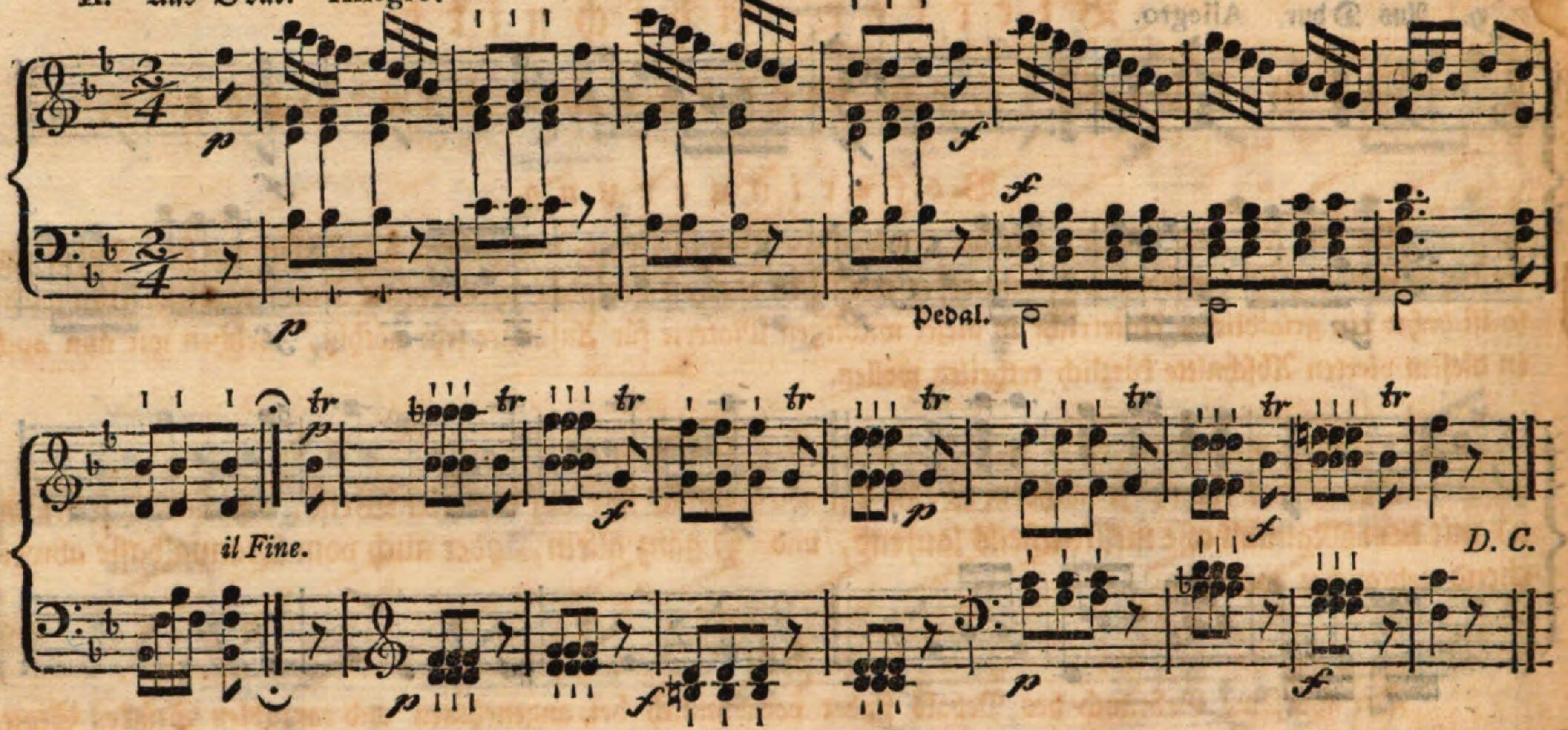
9. Aus D dur. Allegro.



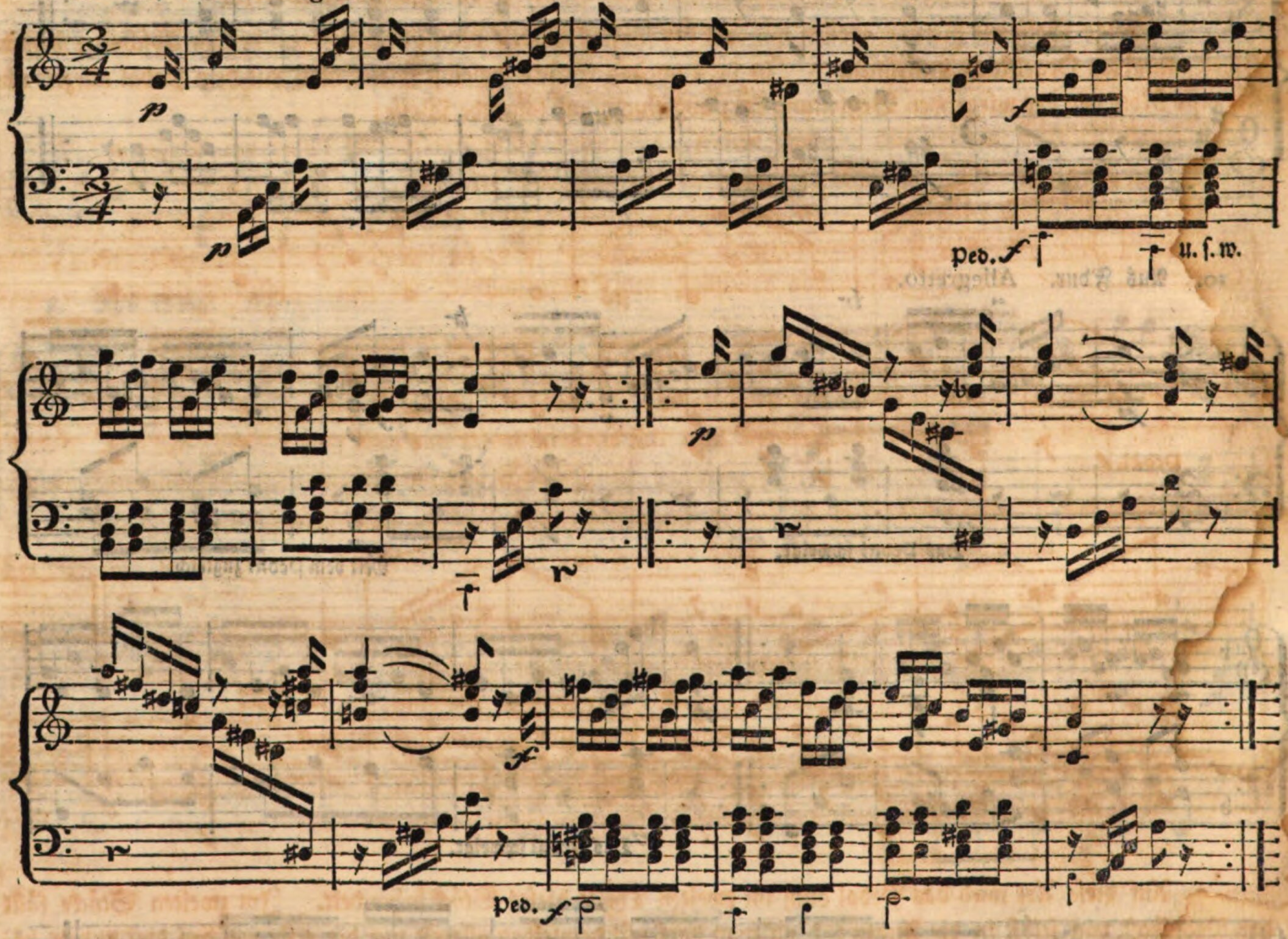
10. Aus F dur. Allegretto.



11. Aus B dur. Allegro.



12. Aus A moll. Allegro.



Anmerkung.

In der zweiten Abtheilung dieſer Orgelſchule werden noch mehrere, theils leichtere und kürzere, theils ſchwerere und längere Orgelſtücke von verſchiedener Art folgen. Außerdem können Anfänger unſere „Neunzig „kurze und leichte zu Augsburg im Lotterſchen Verlage 1794 herausgekommenen Orgelſtücke,“ und Geübtere unſere „Vollſtändige Sammlung aller Arten von Orgelſtücken,“ welche in der Boßlerſchen Muſikhandlung zu Darmſtadt zu haben iſt, benutzen.

Vierter

Vierter Abſchnitt.

Vom ſchicklichen Gebrauche des Pedals.

Vorerinnerung.

Da die Art und Weiſe, wie der gewöhnliche Baß in Orgel- und andern Tonſtücken von dem Pedal unterſtüßet und begleitet werden ſoll; entweder nur ſelten oder oft gar nicht durch eigene Noten vorgeſchrieben wird: ſo iſt daher ein gründlicher Unterricht in dieſer wichtigen Materie für Anfänger ſehr nöthig, welchen wir nun auch in dieſem vierten Abſchnitte kürzlich ertheilen wollen.

§. 1.

Vom dreifachen Gebrauche des Pedals.

Das Pedal kann, je nachdem es eine Art von Tonſtück iſt, auf dreierlei Weiſe, nämlich 1) ſparſam, 2) mit dem Manualbaſſe meiſtentheils laufend, und 3) ganz allein, oder auch vom Manualbaſſe abweichend gebrauchet werden.

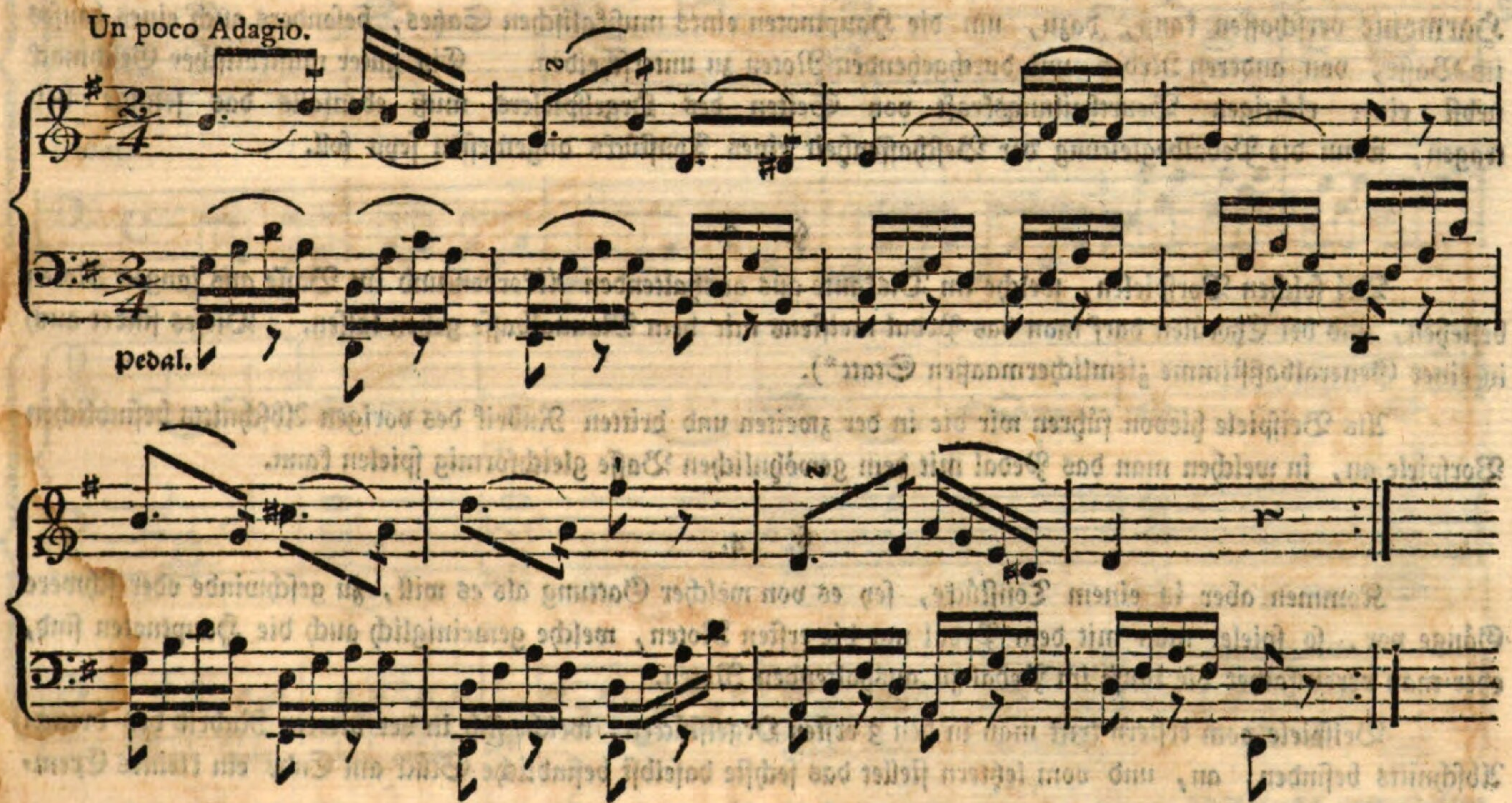
§. 2.

Vom ſparſamen Gebrauche des Pedals bei cantablen Orgelſtücken.

Der ſparſame Gebrauch des Pedals findet vornehmlich bei angenehmen und cantablen Stücken Statt, wo es genug iſt, wenn man mit dem Pedal einzelne Haupttöne abſtupft, um weder die Melodie, noch eine ausgezeichnet feine Begleitung durch ein fortdaurendes Brummen des Pedalbaſſes zu verdunkeln.

Einige Beiſpiele hierüber wollen wir aus der fünften Rubrik der in dem vorigen dritten Abſchnitte befindlichen cantablen Orgelſtücke entlehnen. In dem zweiten Stücke daſelbſt ſpielet man mit dem Pedal allezeit nur die erſte Note von der wiegenden Begleitung kurz abgeſtupft auf folgende Weiſe:

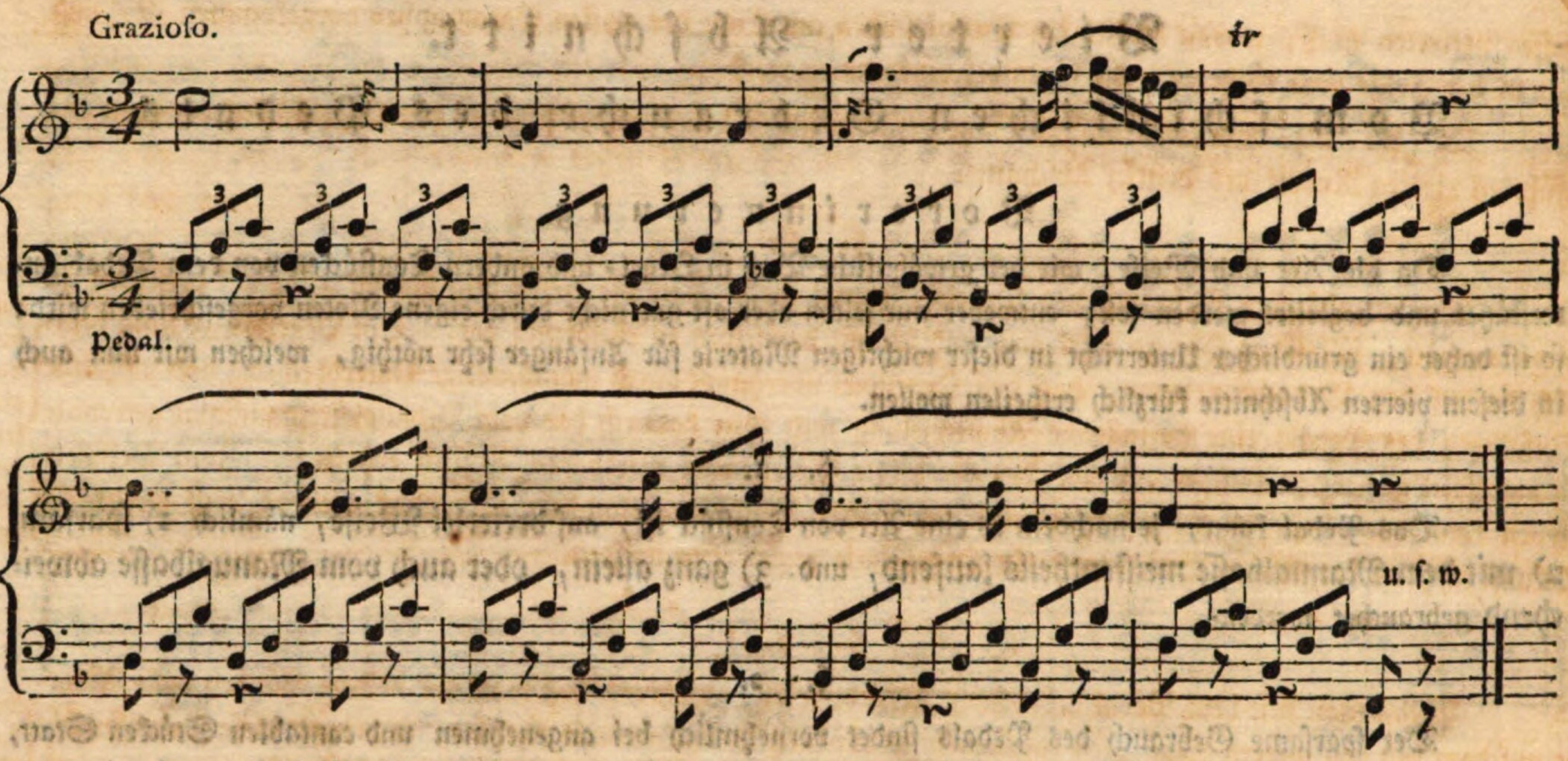
Beiſpiel einer Pedalbegleitung bei cantablen Orgelſtücken.



Auf dieſe Art wird das Pedal auch im zweiten Theile dieſes Stück behandelt. Im zweiten Stücke fällt der Pedalbaß von ſelbſt in die Augen: denn man darf mit demſelben allezeit nur die erſte von den drei andern höhern Achtelsnoten gleichſam abgeriſſene Baßnote ſpielen.

Im vierten Stücke kann man im Pedal die erſte Baßnote der erſten und dritten Triole abſtoßen, und bei der mittlern Triole eines jeden Takts mit demſelben ſchweigen, wie hier zu ſehen iſt:

Ein anderes Beiſpiel einer ſolchen Pedalbegleitung.



Bei dem fünften Stücke iſt es nöthig, daß man die halbe Noten im Baſſe als Viertelsnoten mit dem Pedal ſpiele, und ſodann in der zweiten Hälfte eines Takts damit ſchweige, um weder den Geſang noch die ſanft wiegende Begleitung durch das aushaltende Pedal zu überbrummen.

Anmerkung.

Was zu einer ſchicklichen Pedalbegleitung gehöre.

Es gehöret überhaupt eine Kenntnis der Harmonie, welche man ſich aus unſerem Elementarwerke der Harmonie verſchaffen kann, dazu, um die Hauptnoten eines muſikaliſchen Satzes, beſonders auch eines Laufes im Baſſe, von anderen Neben- und durchgehenden Noten zu unterſcheiden. Ein guter muſikaliſcher Geſchmack nebſt einer richtigen Beurtheilungskraft von Seiten des Orgelſpielers muß ebenfalls das ſeinige beitragen, wenn die Pedalbegleitung der Beſchaffenheit eines Tonſtücks angemeſſen ſeyn ſoll.

§. 3.

Wo das Pedal mit dem Manual- oder gewöhnlichen Baſſe gehen dürfe.

Bei ſolchen Vorſpielen, welche im Diskante aus aushaltenden Akkorden und im Baſſe aus langen Noten beſtehen, und bei Chorälen darf man das Pedal meiſtens mit dem Manualbaſſe gehen laſſen. Dieſes findet auch in einer Generalbaßſtimme ziemlichermaaßen Statt*).

Als Beiſpiele hievon führen wir die in der zweiten und dritten Rubrik des vorigen Abſchnitts befindlichen Vorſpiele an, in welchen man das Pedal mit dem gewöhnlichen Baſſe gleichförmig ſpielen kann.

§. 4.

Was man bei geſchwinden u. ſchweren Gängen des gewöhnlichen Baſſes im Pedal thun ſoll.

Kommen aber in einem Tonſtücke, ſey es von welcher Gattung als es will, zu geſchwinde oder ſchwere Gänge vor, ſo ſpielet man mit dem Pedal nur die erſten Noten, welche gemeiniglich auch die Hauptnoten ſind, oder man vereinfachet die Läufe im Pedal zu aushaltenden Noten.

Beiſpiele vom erſtern trift man in den 3 erſten Orgelſtücken, welche ſich in der vierten Rubrik des dritten Abſchnitts befinden, an, und vom letztern ſtellet das ſechſte daſelbſt befindliche Stück am Ende ein kleines Exempel dar.

§. 5.

Wann das Pedal gewöhnlich ſchweigen müſſe.

Wenn mitten im Laufe eines Stückes Tenor- Alt- oder Diskantmäßige Sätze, welche nicht nur in Fugen, ſondern auch in andern Stücken Statt finden, eintreten, ſo iſt es natürlich, daß, gleichwie in einem ſolchen Falle ſelbſt der gewöhnliche Baß ſchweiget, auch das Pedal um ſo mehr ſchweige. Solche Sätze aber ſind davon ausgenommen, wobei beide Hände ſo viel Beſchäftigung haben, daß das Pedal die Stelle des gewöhnlichen Baſſes

*) In der 4ten Abtheilung dieſes Werks giebt es Gelegenheit, mehr davon zu ſprechen.

Baſſes vertreten muß, wovon bereits ein Beiſpiel oben am Ende des 29ſten Paragraphen vorgekommen iſt, und auch in der Folge noch mehrere ſolche Exempel vorkommen werden.

Diskant- Alt- und Tenormäßige Sätze befinden ſich hin und wieder ſchon in den Orgelſtücken der oben angeführten vierten Rubrik des dritten Abſchnitts.

§. 6.

Ueber den allzuhäufigen Gebrauch des Pedals. Worauf ein Orgelſpieler in Anſehung des Pedalſpiels Bedacht nehmen müſſe.

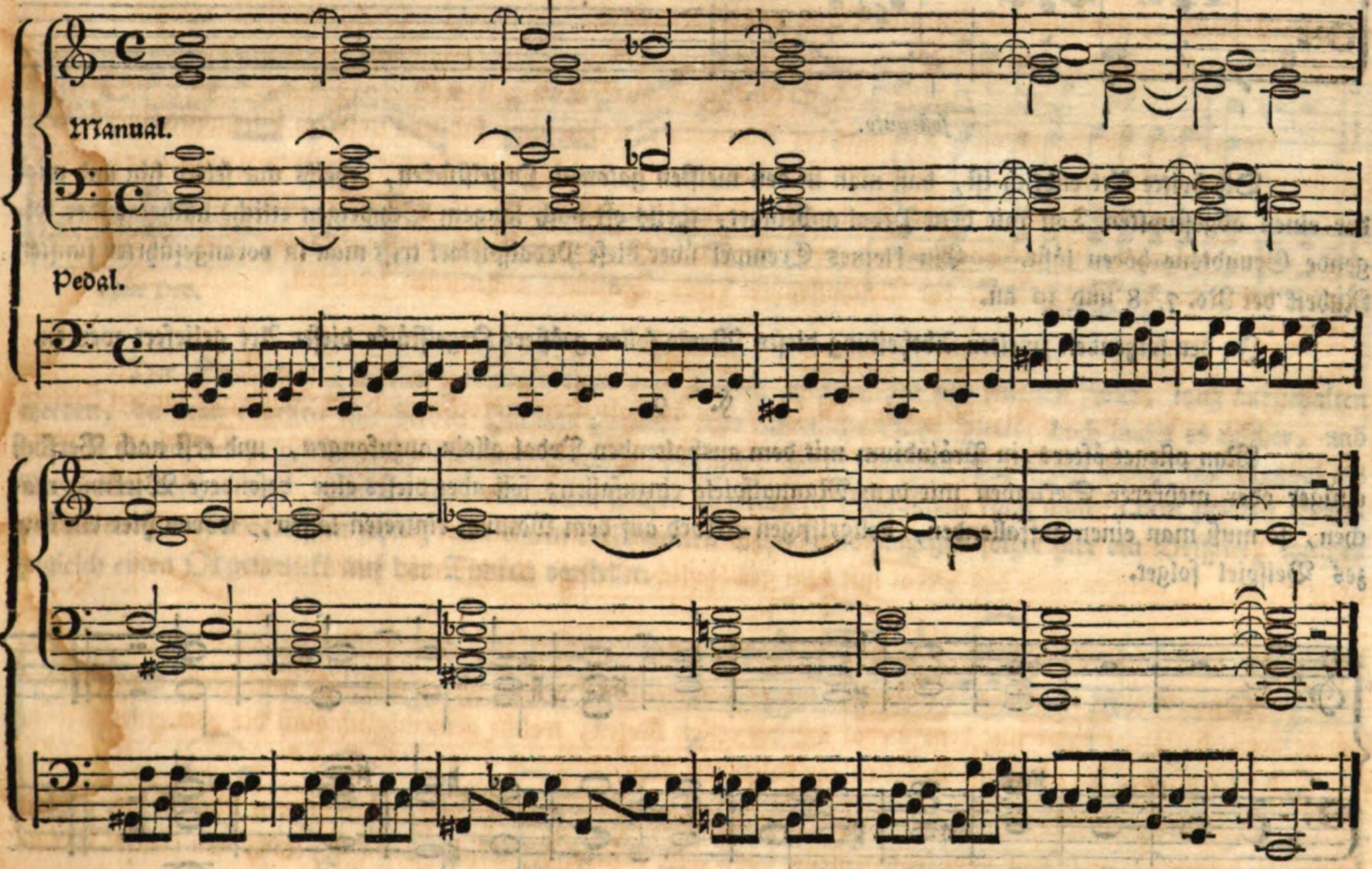
Der allzuhäufige Gebrauch des Pedals, zumal wenn man die tiefen und ſtarken Töne auf derſelben zu lange aushält, füllet das Ohr zu ſtark an, und kömmt demſelben zu einförmig vor. Ein Orgelſpieler muß demnach darauf den Bedacht nehmen, daß das Orgelſpiel überhaupt durch manchmalige Unterbrechung und plötzliche Einfallung des Pedals eine auffallende Abwechſelung und eben dadurch das vom Pedalſpiele manchmal getrennte Manualſpiel gegen das nachher mit einander vereinigte Spiel einen merkbaren Abſtich erhalte. Zum Beiſpiele hievon kann das fünfte in der vierten Rubrik des dritten Abſchnitts befindliche Orgelſtück dienen; doch werden in Zukunft mehrere dergleichen Stücke in dieſer Orgelſchule angetroffen werden.

§. 7.

Von den gebrochenen Akkorden auf dem Pedal und deren Wirkung.

Wenn man mit dem Pedal gebrochene Akkorde ſpielt, während daß man mit beiden Händen volle Akkorde auf dem mit den andern Manualen zuſammen gekoppelten Hauptmanuale aushält, ſo bringet dieſe Pedalſpielart im Ganzen eine überaus gute Wirkung hervor, wie aus folgendem kurzen Beiſpiele zu erſehen iſt:

Beiſpiel eines Präludiums mit gebrochenen Akkorden auf dem Pedal.



Andere ſolche Bewegungen, welche man, während daß mit beiden Händen volle Akkorde ausgehalten werden, mit dem Pedal machen kann, ſind im zweiten Abſchnitte dieſer erſten Abtheilung am Schluſſe des 47ſten Paragraphen von No. 9 bis 15. zu finden.

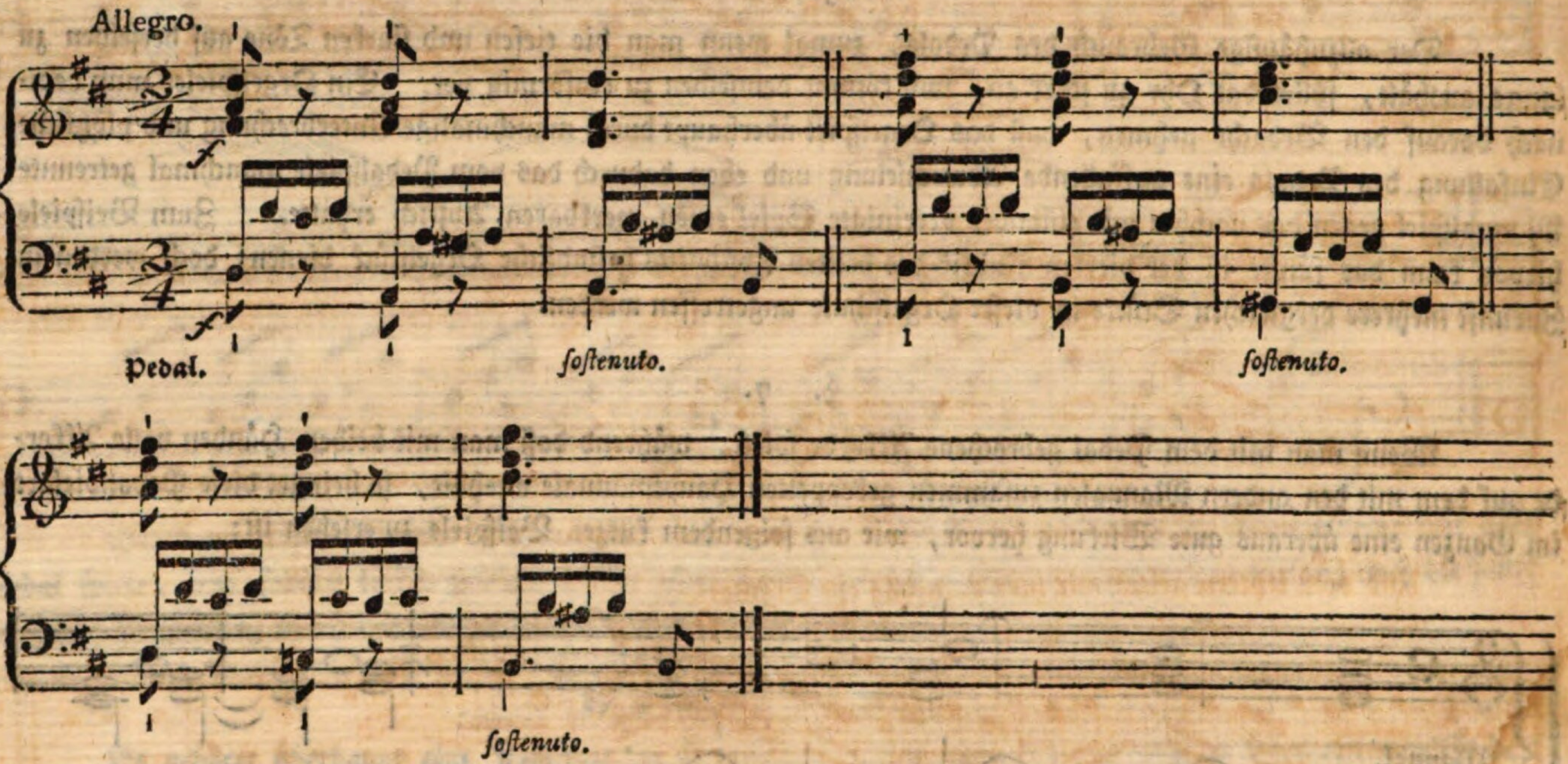
§. 8.

Auf wie vielerlei Art das Pedal bei galanten Orgelſtücken gebrauchet werden könne.

In der galanten und brillanten Orgelſpielart, wo die rechte und linke Hand theils abwechslungsweiſe, theils mit einander zugleich geſchwinde und abgeſtoßene Sätze ſpielet, kann das Pedal auf dreierlei Art gebrauchet werden. Die erſte Art beſtehet darin, daß das Pedal während des geſchwinden Fingerſpiels beider Hände die Grundtöne aushält, um dieſem leeren Spiele durch das Aushalten des Pedals eine orgelmäßige Fülle zu geben, wovon

wovon man in der fünften Rubrik der dem vorigen dritten Abſchnitte angehängten Orgelſtücke bei No. 11 und 12. ein kleines Beiſpiel findet; die zweite Art aber beſtehet darin, daß man die Haupttöne ſolcher geſchwinden Figuren einigemale vorher kurz abſtößet, und nachher länger aushält, um denſelben am Ende deſto mehr Kraft und Nachdruck mitzutheilen. Zum Beiſpiele deſſen heben wir aus No. 9. der eben erwähnten fünften Rubrik einige Takte hier aus.

Beiſpiel einer ſolchen Pedalbegleitung.



Die dritte Art endlich iſt, daß man in den meiſten galanten Orgelſtücken, theils nur ſelten hin und wieder einen abgeſtupften Ton mit dem Pedal anbringet, theils oft nach langem Schweigen etliche nacheinander folgende Grundtöne hören läßt. Ein kleines Exempel über dieſe Pedalſpielart trift man in vorangeführter fünften Rubrik bei No. 7, 8 und 10 an.

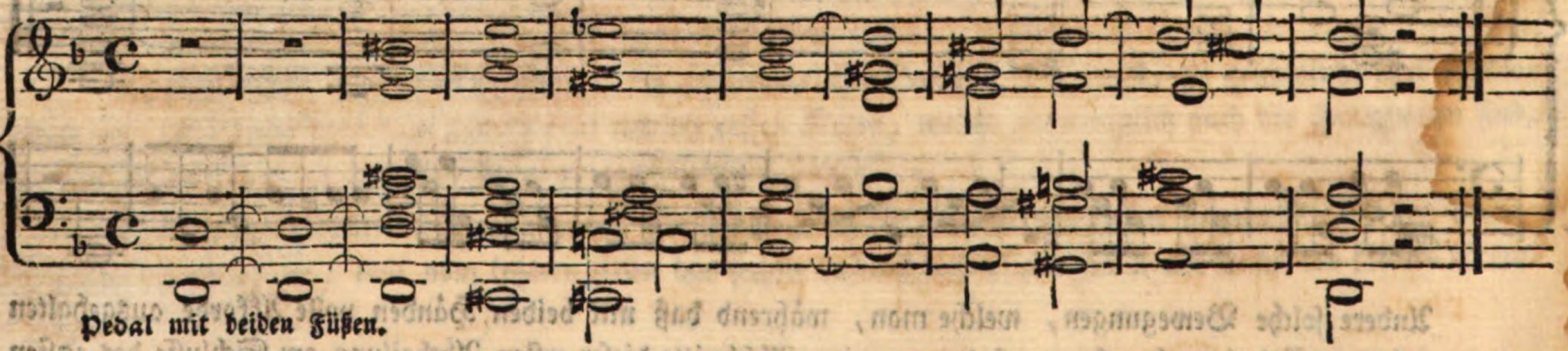
In der folgenden zweiten Abtheilung dieſes Werks ſollen größere Orgelſtücke dieſer Art geliefert werden.

§. 9.

Vom alleinigen Aushalten des Pedals bei dem Anfange eines Präludiums.

Man pfleget öfters ein Präludium mit dem aushaltenden Pedal allein anzufangen, und erſt nach Verfluß einiger oder mehrerer Sekunden mit dem Manualſpiele einzufallen; ſoll aber dieſes eine beſondere Wirkung machen, ſo muß man einen auffallenden, vollgriffigen Akkord auf dem Manual eintreten laſſen, wovon hier ein kurzes Beiſpiel folget.

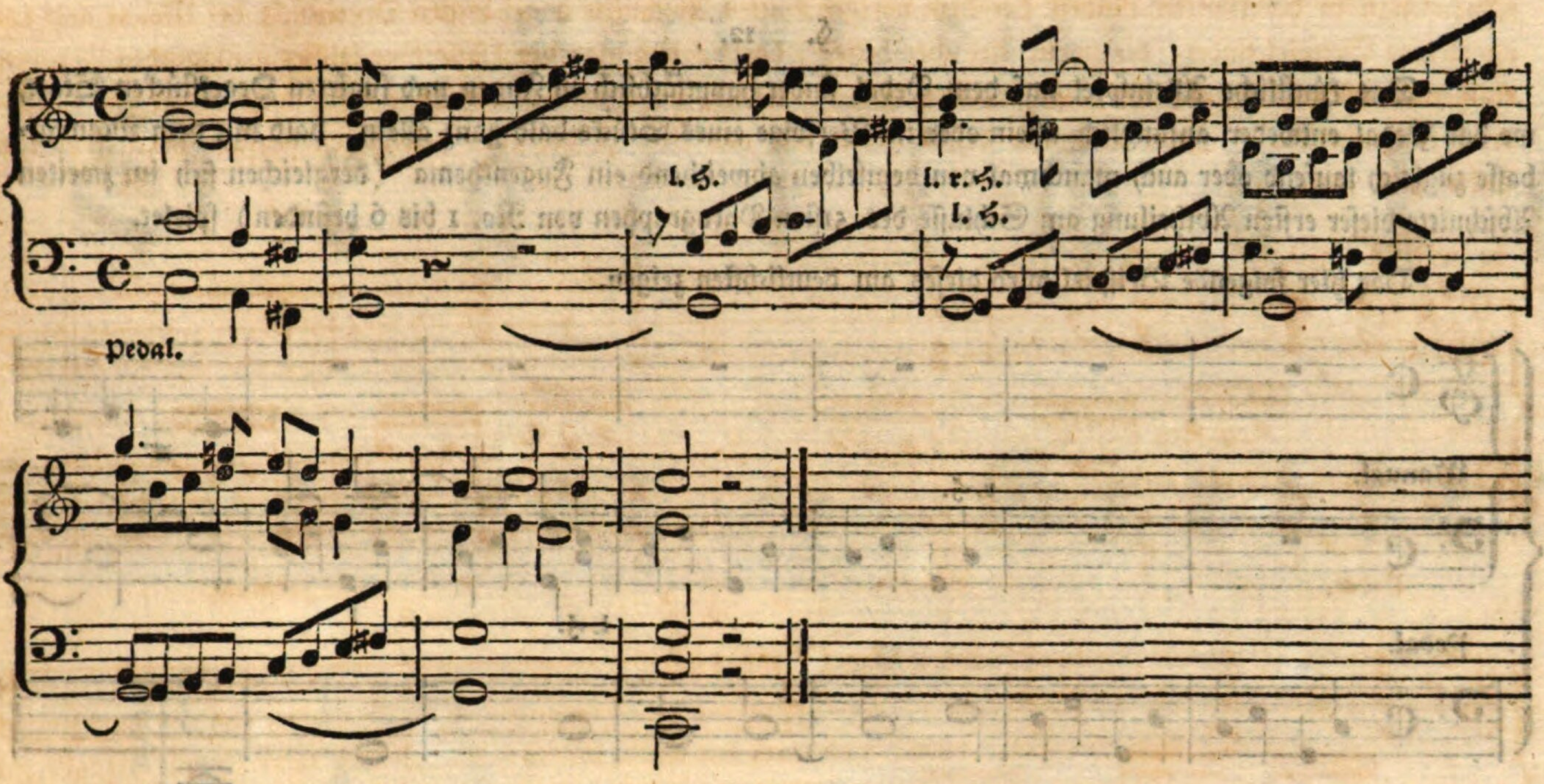
Ein Beiſpiel, worin das Pedal allein in einem aushaltenden Tone anfängt.



§. 10.

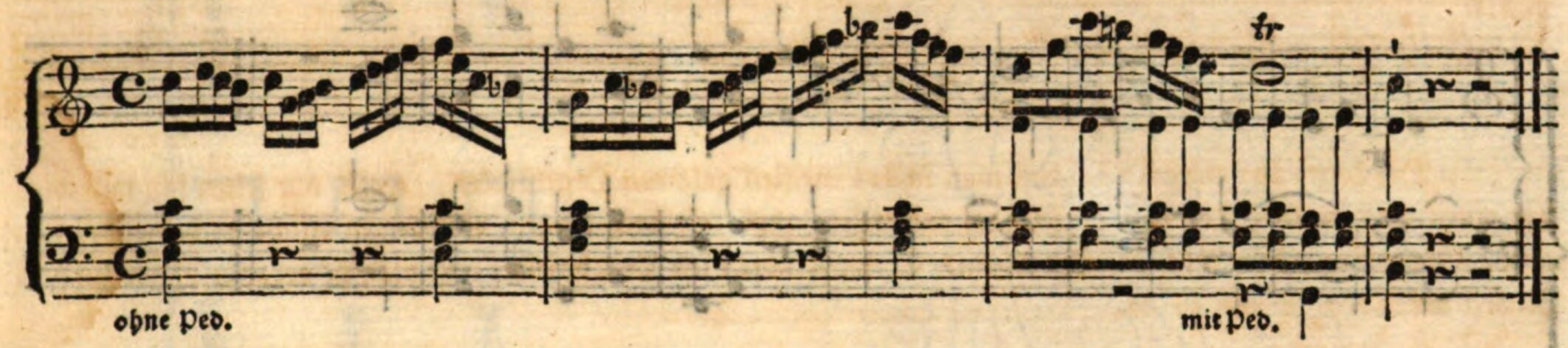
Wodurch ſich das Pedal bei einer Schlußcadenz auszeichnen müſſe.

Bei einer Schlußcadenz muß ſich das Pedal dadurch auszeichnen, daß es den Ton der fünften Klangſtufe (ſonſt auch die Dominante genannt) manchmal entweder lang aushalte, da man alsdann während deſſen mit beiden Händen theils zierliche und geſchwinde, theils nachahmende und fugirte Sätze ſpielet, oder bisweilen mit dem Pedal erſt kaum vor dem Schlußtone ſchnell eintrete. Vom erſtern iſt hier ein Beiſpiel, welches eigentlich der Orgelpunkt auf der Dominante genennet wird, zu ſehen.



Beiſpiel eines Orgelpunkts auf der Dominante.

Und vom letztern geben wir hier ebenfalls ein Exempel.

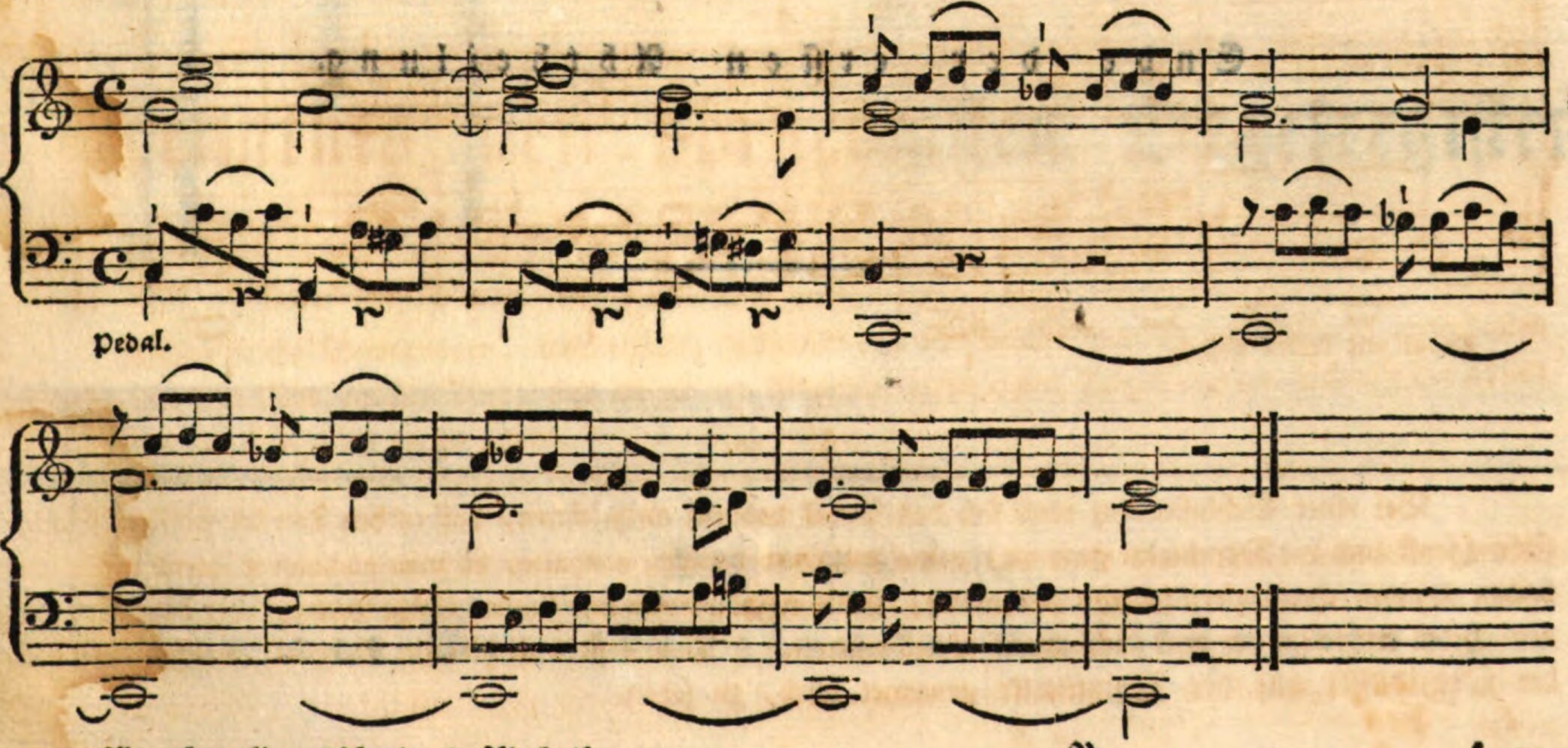


Beiſpiel eines plötzlichen Einfalls des Pedals bei einer Cadenz.

§. 11.

Vom zweifachen Gebrauche des Pedals bei einem Schlußtone.

Der Schlußton (Tonica genannt) kann vom Pedal, wiewohl im ſehr ſeltenen Falle, lang ausgehalten werden, da man indeſſen mit beiden Händen zierliche oder canoniſche Sätze ſpielet; doch lautet es raſcher, und giebt in einem Tempelgebäude einen ſchönern Nachhall von ſich, wenn man den Schlußton ſowohl im Manual als Pedal kurz abſchneidet. Ein Beiſpiel von einem ſolchen abgekürzten Schlußtone kann man in dem zweiten Exempel des vorigen Paragraphen ſehen; von einem verlängerten Schlußtone hingegen folget hier ein Beiſpiel, welches zugleich einen **Orgelpunkt auf der Tonica** vorſtellet.



Beiſpiel eines Orgelpunkts auf der Tonica.

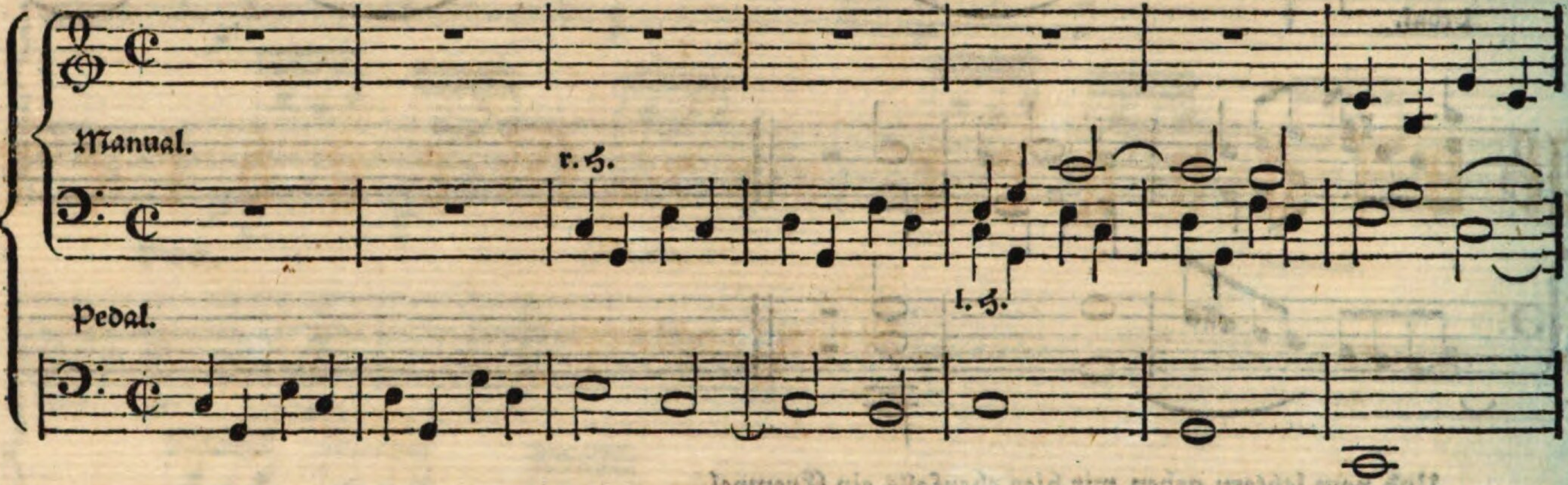
§. 12.

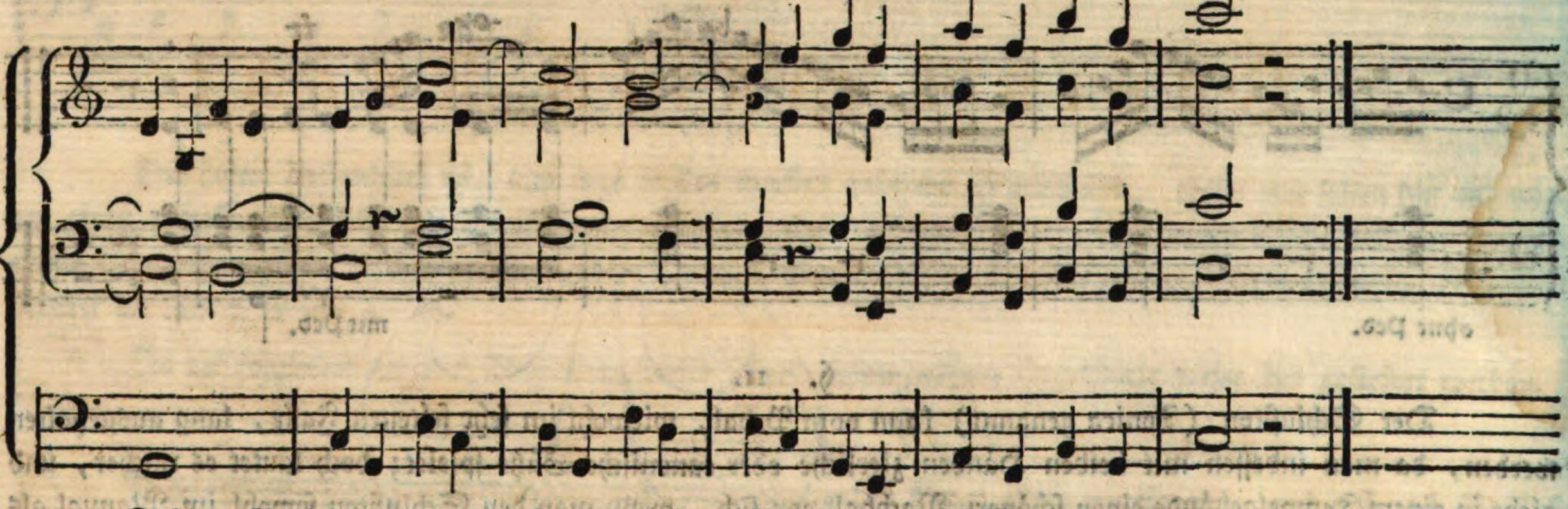
Vom Alleinſpiele auf dem Pedal.

Das künſtliche Alleinſpiel auf dem Pedal findet hauptſächlich in Fugen und fugirten Orgelſtücken Statt, wo das Pedal entweder anfänglich allein oder im Verfolge eines Stücks bald ganz allein, bald mit dem Manualbaſſe zugleich laufend oder auch manchmal von demſelben abweichend ein Fugenthema (dergleichen ſich im zweiten Abſchnitte dieſer erſten Abtheilung am Schluſſe des 51ſten Paragraphen von No. 1 bis 6 befinden) ſpielet.

Das hier folgende Beiſpiel wird dieſes am deutlichſten zeigen.

Beiſpiel des alleinigen und vom Manualbaſſe abweichenden Pedalſpiels.





Größere Beiſpiele werden einſt in der achten Abtheilung dieſes Werkes vorkommen.

Ende der erſten Abtheilung.

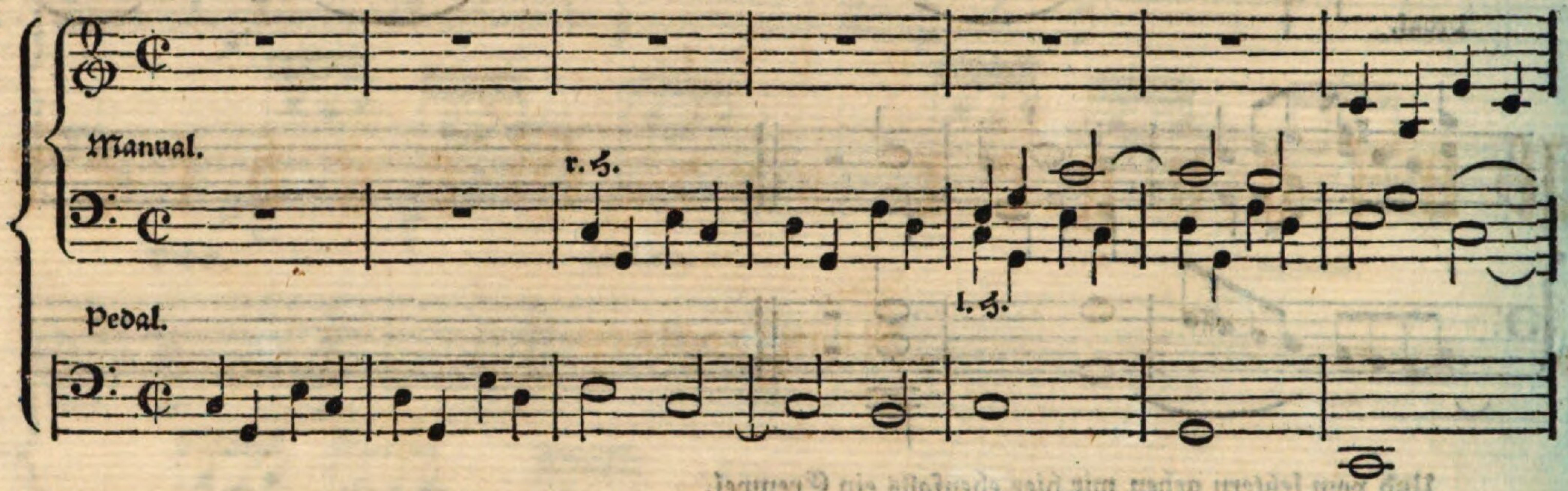
§. 12.

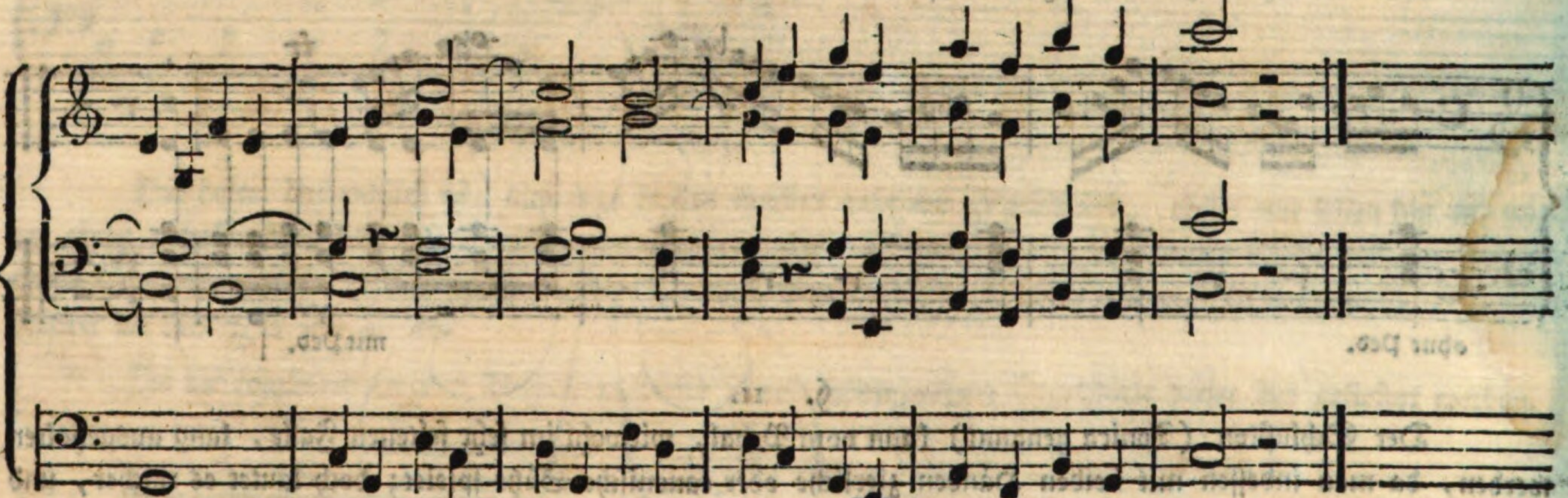
Vom Alleinſpiele auf dem Pedal.

Das künſtliche Alleinſpiel auf dem Pedal findet hauptſächlich in Fugen und fugirten Orgelſtücken Statt, wo das Pedal entweder anfänglich allein oder im Verfolge eines Stücks bald ganz allein, bald mit dem Manualbaſſe zugleich laufend oder auch manchmal von demſelben abweichend ein Fugenthema (dergleichen ſich im zweiten Abſchnitte dieſer erſten Abtheilung am Schluſſe des 51ſten Paragraphen von No. 1 bis 6 befinden) ſpielet.

Das hier folgende Beiſpiel wird dieſes am deutlichſten zeigen.

Beiſpiel des alleinigen und vom Manualbaſſe abweichenden Pedalſpiels.





Größere Beiſpiele werden einſt in der achten Abtheilung dieſes Werkes vorkommen.

Ende der erſten Abtheilung.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Knecht, Justin Heinrich, 1752-1817

Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere

Bd.: 1

Leipzig [1795]

2 Mus.th. 274-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497381-0
VD18 12004952-001